Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/daskaiserfriedri00kais_2

FÜHRER DURCH DIE STAATLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

DAS KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

SIEBENTE AUFLAGE

BERLIN UND LEIPZIG 1922

VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & CO.

LIBRARY

Druck der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co.,
Berlin W. 10.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

INHALT.

Seite

Pläne

Vorbemerkung und Verzeichnis der Ausstellungsräume XIV—XXIV

Erdgeschoß:

Altchristlich-byzantinische Kunst, italienische Bildwerke des Mittelalters, Gipsabgüsse nach italienischen Skulpturen, Deutsche Skulpturen, Gipsabgüsse nach deutschen Skulpturen, Islamische Kunst ..... 1—62

Münzkabinett ..... 185—240

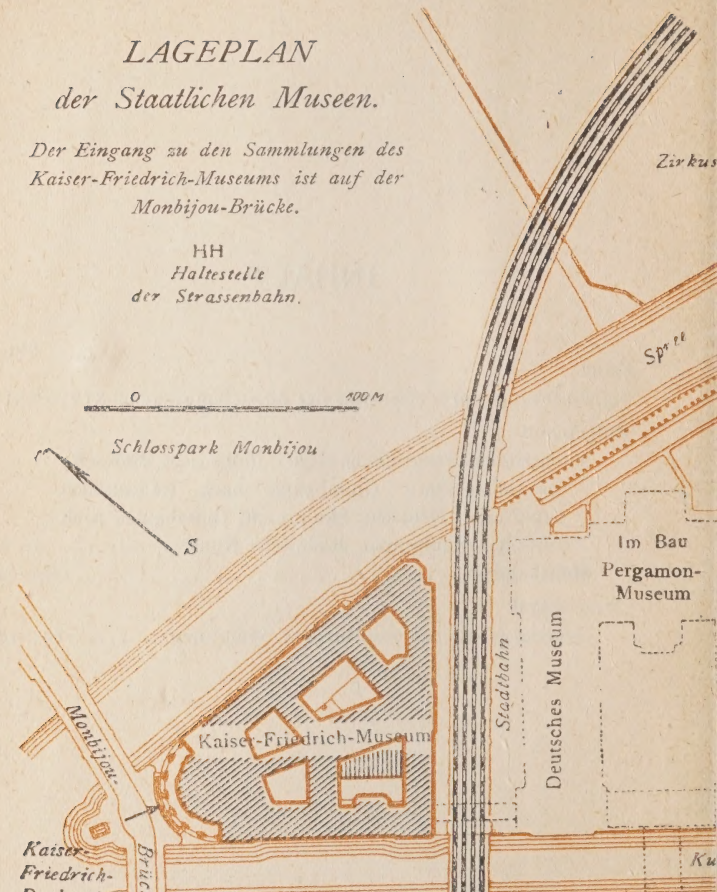
Obergeschoß:

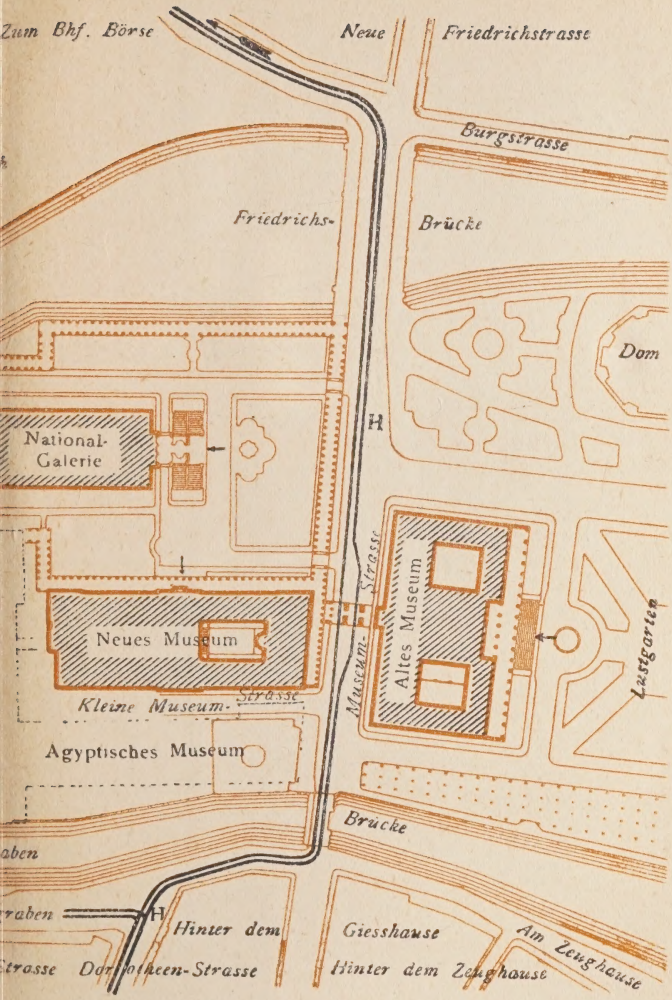
Gemäldegalerie mit italienischen Skulpturen ..... 63—184

LAGEPLAN
der Staatlichen Museen.

Der Eingang zu den Sammlungen des Kaiser-Friedrich-Museums ist auf der Monbijou-Brücke.

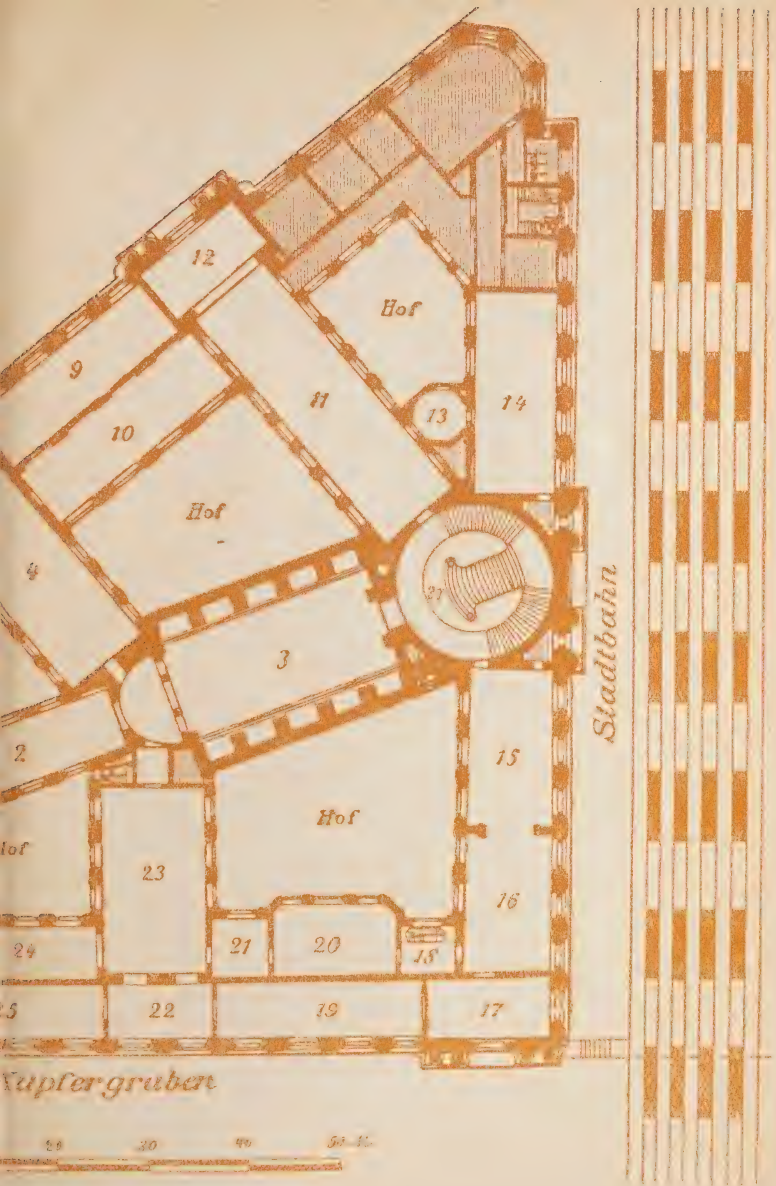
HH
Haltestelle der Strassenbahn.




Zum Bhf. Börse
Neue
Friedrichstrasse
Burgstrasse
Friedrichs-
Brücke
Dom
National-
Galerie
H
Museum-Strasse
Altes Museum
Lustgarten
Neues Museum
Kleine Museum-Strasse
Agyptisches Museum
Brücke
Hinter dem
Giesshause
Am Zeughause
Hinter dem Zeughause

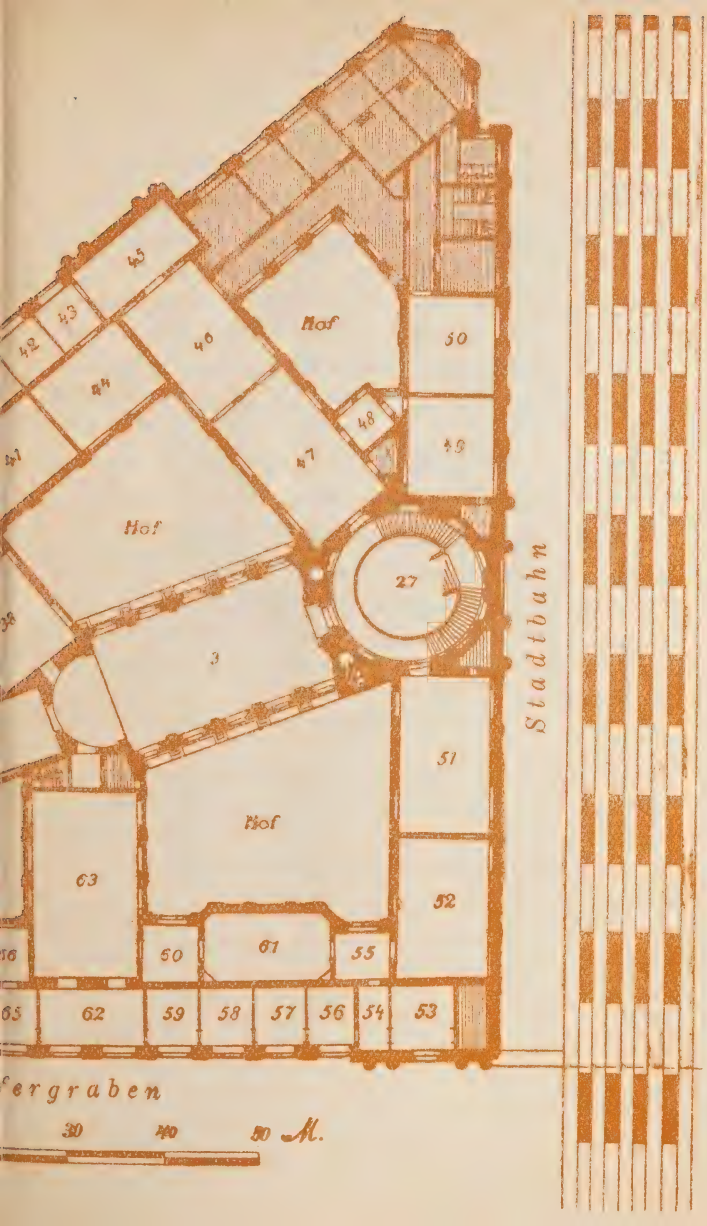
Kaiser-Friedrich-Museum.

Erdgeschoß.


12
Hof
9
11
13
14
10
Hof
4
3
2
15
Hof
23
16
24
21
20
18
22
19
17
Stadtbahn
Kupfergruben

Kaiser-Friedrich-Museum.

Obergeschoß.


Hof
Hof
Hof
Hof
45
43
42
46
44
41
47
48
50
49
27
3
51
52
63
61
60
55
56
62
59
58
57
56
54
53
Stadtbahn
ergraben
30
40
50 M.

Das Kaiser-Friedrich-Museum ist täglich außer Dienstags von 9—3 Uhr geöffnet.

Montags, Donnerstags und Freitags wird ein Eintrittsgeld von 2 Mark, Dienstags von 5 Mark erhoben, an den übrigen Tagen ist der Besuch unentgeltlich.

Am Neujahrstag, am Karfreitag, am Himmelfahrtstag, am Bußtag und an den ersten Feiertagen der drei hohen Feste bleibt das Museum geschlossen.

Stöcke und Schirme sind am Eingang abzugeben, wofür eine Gebühr nicht verlangt werden darf.

Wer die Sammlungen zu eingehendem Studium benutzen will und besonderer Vergünstigungen bedarf, hat sich bei dem Direktor der betreffenden Abteilung zu melden.

Für Besucher, die das Treppensteigen zu vermeiden wünschen, ist ein Aufzug vorhanden, der vom großen Treppenhaus (1) aus zugänglich ist. Für seine Benutzung sind von jeder Person 20 Pfennig zu entrichten. Meldung an der Garderobe.

Das Kaiser-Friedrich-Museum enthält:

1. die Gemäldegalerie, Kommiss. Direktor: Exzellenz von Bode;
2. die Sammlung der Bildwerke der christlichen Epochen, Direktor: Demmler;
3. die islamische Kunstabteilung, Direktor: Sarre;
4. das Münzkabinett, Direktor: Regling.

Das Büro des Museums befindet sich im Untergeschoß. Zugang links vom Haupteingang des Museums.

Das Zentralbüro der Staatlichen Museen befindet sich im Untergeschoß des Alten Museums, Eingang durch die kleine Tür gegenüber der Friedrichsbrücke.

Der vorliegende Führer ist bestimmt, eine Übersicht über den Bestand der im Kaiser-Friedrich-Museum vereinigten Sammlungen zu gewähren und dem Besucher, der zu selbständigen Studien nicht vorbereitet ist oder nicht die Muße für solche besitzt, die unentbehrlichsten Erläuterungen und Hinweise auf das Beachtenswerteste zu bieten.

Die Anordnung schließt sich an die räumliche Folge der Aufstellung der Sammlungen an, die mit der laufenden Numerierung der Räume jedoch nicht übereinstimmt. Die Nummern der Räume sind an augenfälliger Stelle, in den Sälen neben oder über den Türen, in den Kabinetten unter den Fenstern angebracht. Ein Verzeichnis der Säle nach ihren laufenden Nummern findet sich auf Seite XVII—XIX.

Die Reihenfolge der nachstehenden Beschreibung ist aus den Seitenangaben dieses Verzeichnisses ersichtlich. Wer dem Führer folgt, durchschreitet alle für den Besuch des Publikums bestimmten Räume.

Verzeichnis der Ausstellungsräume nach den in den Plänen vermerkten Nummern

Erdgeschoß:

Saal	Nr.		Seite
„	„	1. Vorderes, großes Treppenhaus	XXIV
„	„	2. Sammlung J. Simon	XXIV
„	„	3. »Basilika«	24—26
„	„	4. Koptische und (provisorisch) deutsche Kunst	20, 29, 30
„	„	5. Koptische Bildwerke	13—20
„	„	6. Byzantinische Bildwerke	1—13
„	„	7. Mosaik aus Ravenna u. altchristliche Bildwerke	
„	„	8. Italienische Bildwerke des 13. u. 14. Jahrh.	21—23
„	„	9. Islamische Kunst Persiens	60—62
„	„	10. Islamische Kunst Ägyptens und des westlichen Vorderasiens	59—60
„	„	11. } Fassade von Mschatta	55—57
„	„	12. }	
„	„	13. Parthisch-sassanidische Kunst	57—58
„	„	14. Die Kunst von Samarra	58—59
„	„	15. } Münzen und Medaillen	185—240
„	„	16. }	
„	„	18. Deutsche Bildwerke des 16.—17. Jahrh.	51—52
„	„	20. Deutsche und niederländische Bildwerke des 15. und 16. Jahrh., deutsche Gemälde des 15. Jahrh.	46—52
„	„	21. Deutsche Bildwerke des 16. Jahrh.	43—46
„	„	22. Deutsche Bildwerke des 17. u. 18. Jahrh.	52—53
„	„	23. Deutsche Bildwerke des 15. u. 16. Jahrh.	34—40
„	„	24. Deutsche Bildwerke und Gemälde des 13. und 14. Jahrh.	30—40
„	„	25. Deutsche Bildwerke des 15. u. 16. Jahrh.	40—43
„	„	27. Hinteres Treppenhaus	53—54

Obergeschoß:

Vorraum u. Saal Nr.			Seite
28.	Sienesische und florentinische Gemälde des 14. Jahrhunderts (Trecento)		140—142
„ „	29.	Florentinische und venezianische Gemälde sowie Bildwerke des 14. und 15. Jahrhunderts	142
„ „	30.	Kleine Florentiner Gemälde des 15. Jahrhunderts	143—144
„ „	31.	Werke der Künstlerfamilie della Robbia	144—145
„	32.	Florentiner Bildwerke und Gemälde aus dem frühen 15. Jahrhundert (Quattrocento)	145—147
„ „	33.	Plaketten	147—148
„ „	34.	Ton- und Stuckbildwerke	154—156
„ „	36.	Bronzebildwerke	148—149
„ „	37.	Signorelli-Saal	152—154
„ „	38.	Botticelli-Saal	156—158
„ „	39.	James-Simon-Sammlung	149—151
„ „	40	Florentiner Marmorbildhauer des späteren 15. Jahrhunderts	151—152
„ „	41.	Umbrer, Bolognesen, Lombarden	161—162
„ „	42.	Venezianer des 18. Jahrhunderts	164—166
„ „	43.	Venezianer des 15. und 16. Jahrhunderts	166
„	44.	Paduanische und ferraresische Gemälde des 15. Jahrhunderts	163—164
„	45.	Italienische Hochrenaissance	167—169
„	46.	Venezianer und Veronesen des 15. Jahrhunderts	169—170
„ „	47.	Venezianer des 16. Jahrhunderts	170—173
„ „	48.	Tiepolo-Zimmer	173—174
„ „	49.	Spanier	174—176
„ „	50.	Franzosen, Engländer und Deutsche des 18. Jahrhunderts	176—181
„ „	51.	Italienisches Barock und Rokoko	181—184
„ „	52.	Holländer und Vlamen des 17. Jahrhunderts	119—124
„ „	53.	Sammlung Thiem	116—118

			Seite
Saal	Nr.	54. Durchgang	
„	„	55. Späte Holländer des 17. Jahrhunderts	118—119
„	„	56. Holländer des 17. Jahrhunderts	114—116
„	„	57. Holländer des 17. Jahrhunderts	112—114
„	„	58. Frühe Holländer des 17. Jahrhunderts	110—111
„	„	59. Werke des Frans Hals	107—109
„	„	60. Kleine Bilder und Miniaturen des 16.—19. Jahrhunderts	129—131
„	„	61. Rembrandt-Saal	124—129
„	„	62. Vlamen des 17. Jahrhunderts	99—101
„	„	63. Rubens-Saal	101—103
„	„	64. Die Teppiche nach den Kartons von Raffael	158—161
„	„	65. Deutsche der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts	91— 93
„	„	66. Deutsche des 15. und 16. Jahrhunderts	93— 95
„	„	67. Deutsche der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts	88— 90
„	„	68. Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts	83— 85
„	„	69. Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts	85— 88
„	„	70. Niederländer und Franzosen des 15. Jahrhunderts	80— 82
„	„	72. R. v. d. Weyden und H. v. d. Goes	78— 80
„	„	73. und Vorraum: Deutsche Malerei des 14. u. 15. Jahrhunderts	73— 75

Die Staatlichen Museen zu Berlin sind erst im 19. Jahrhundert begründet worden, um den bis dahin verstreuten Kunstbesitz des Hohenzollernschen Herrscherhauses der allgemeinen Betrachtung und wissenschaftlichen Benutzung zugänglich zu machen. Eine Kabinettsorder Friedrich Wilhelms III. vom 24. April 1823 ordnete die Aufführung eines eigenen Gebäudes durch Schinkel auf einem bis dahin zum Teil von einem Spreearm eingenommenen Platze am sog. Lustgarten an. Am 3. August 1830 konnte der Bau der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Der König gab der neuen Anstalt eine regelmäßige Dotation aus der Staatskasse sowie auf Grund der Vorschläge W. von Humboldts und des Ministers von Altenstein eine Verfassung, welche die Ziele und Wege ihrer Entwicklung bestimmte.

Diese Entwicklung führte im Laufe der Jahre die Notwendigkeit der Erweiterung der Räumlichkeiten durch den Bau eines zweiten Museums herbei, dessen Ausführung König Friedrich Wilhelm IV. dem Architekten Stüler übertrug. So entstand in den Jahren 1843—55 als ein Teil einer weit großartiger geplanten Erweiterung, das sog. Neue Museum neben dem Schinkelschen Bau, der seither das Alte Museum hieß. Beide, ihrer architektonischen Gestaltung nach selbständig gedachten, Bauten sind durch einen Straßenüberbau miteinander verbunden.

Später machte der Ausbau der ethnologischen Abteilung in Verbindung mit der Vermehrung auch aller übrigen Sammlungen die Errichtung eines neuen selbständigen Gebäudes, des Museums für Völkerkunde in der Königgrätzer Straße 120, erforderlich. Es wurde nach Endes Entwurf erbaut und im Dezember 1886 eröffnet. Es enthält die ethnologischen und anthropologischen Sammlungen.

Das neben dem Museum für Völkerkunde liegende, 1877—81 von Gropius und Schmieden in Renaissanceformen errichtete Kunstgewerbemuseum wurde im April 1885 in den Verband der Königlichen Museen übernommen und in den Jahren 1901 bis 1904 durch ein besonderes Gebäude für Bibliothek und Unterrichtsanstalt nach Plänen von Hoßfeldt erweitert. Die kunstgewerblichen Sammlungen sind 1921 nach dem Schloß überführt worden. Das Gebäude an der Prinz Albrechtstraße ist nunmehr für die vor- und frühgeschichtlichen Altertümer (einschließlich der Schliemannsammlung) sowie vorläufig auch für die Kunstwerke aus Ostasien bestimmt.

Eine Erweiterung der Staatl. Museen bildete ferner der zwischen der Nationalgalerie und der Stadtbahn errichtete, 1901 in Benutzung genommene vorläufige Bau für die pergamenischen Altertümer; er wurde wieder abgetragen, um den Neubauten für das Deutsche Museum und die Sammlungen der Antike Platz zu machen, in denen der Fries vom großen Altar in Pergamon als Mittelpunkt seine endgültige Aufstellung finden wird.

An der Spitze der Museumsinsel, nördlich der Stadtbahn, erhebt sich das Kaiser-Friedrich-Museum, in dem die Sammlungen der Malerei und Bildnerei, der christlichen Epochen bis etwa zum Jahre 1800 und der Kunst des Islam, sowie das Münz- und Medaillenkabinett Platz gefunden haben.

Es ist nach den Plänen und unter der künstlerischen Oberleitung des Geheimrats von Ihne in den Jahren von 1897 bis 1903 in italienischem Barockstil erbaut und am 18. Oktober 1904 eröffnet worden. Der Grundriß ist, dem Bauplatz entsprechend, ein ungleichseitiges Dreieck mit der Stadtbahn als Grundlinie. Der Eingang liegt an der Inselspitze dem Denkmal Kaiser Friedrichs (von Maison) gegenüber. Seinen Namen trägt das Museum, weil er — noch als Kronprinz — den Plan zu diesem Neubau faßte.

Die Mittelachse des Gebäudes — ein korridorartiger Saal und eine durch zwei Stockwerke reichende kirchenähnliche Halle — verbindet das vordere große Treppenhaus (1) mit dem kleineren rückwärtigen (27).

Im Erdgeschoß sind im linken, nördlichen Flügel des Gebäudes (Spreeseite) die altchristlichen und byzantinischen sowie bis auf weiteres die Werke der sassanidischen und älteren islamischen Kunst aufgestellt; den letzteren sind jetzt auch die zwei an der Stadtbahn liegenden Säle 13 und 14 eingeräumt, die früher die Gipsabgüsse nach deutschen Skulpturen enthielten. Wegen Raummangels sind Teile der deutschen Sammlungen sowie alle deutschen Gipsabgüsse magaziniert. Im südwestlichen, rechten Flügel (Kupfergraben) haben die deutsche Plastik vom Mittelalter bis zum Rokoko und Abgüsse italienischer Bildwerke, sowie in den Sälen 15 und 16 neben der Stadtbahn die Münzen und Medaillen ihren Platz erhalten. Im oberen Stock sind in dem Flügel an der Spree und den meisten Sälen nach der Stadtbahn zu die Gemälde der italienischen, französischen, englischen und spanischen Schulen nebst italienischen Bildwerken, in dem Flügel am Kupfergraben die Bilder der deutschen und niederländischen Schulen untergebracht.

Die Lage der verschiedenen Museumsgebäude zueinander und die Zugänge zu ihnen sind aus dem Übersichtsplan zu ersehen.

Die auf der Randleiste beigefügten Nummern beziehen sich auf die großen Kataloge des Museums, und zwar die ohne vorangestellte römische Ziffer auf das »Beschreibende Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin 1912«, die andern auf die »Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen«:

Bd. I. W. Voege. Die Elfenbeinbildwerke. Berlin 1900. (Vergriffen. Neuauflage erscheint 1923.)

Bd. II. Die italienischen Bronzen der Renaissance. Erster Teil: Büsten, Statuetten und Gebrauchsgegenstände, bearbeitet von F. Goldschmidt 1914.
Zweiter Teil: Die italienischen Bronzereliefs und Plaketten der Renaissance und des Barock, bearbeitet von E. F. Bange. Erscheint 1922.

Bd. III. O. Wulff, Altchristliche und mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke. 2 Bände, 1909, 1911. Ein Nachtrag erscheint 1922.

Bd. IV. W. Voege: Die deutschen Bildwerke und die der andern cisalpinen Länder. 1910. (Neue Auflage in Vorbereitung; Bronzeband erscheint 1923.)

Bd. V. F. Schottmüller: Italienische und spanische Bildwerke der Renaissance und des Barock in Marmor, Ton, Stuck und Holz. 1913.

Außerdem ist erschienen:

F. Schottmüller, Die italienischen Möbel und dekorativen Bildwerke im Kaiser-Friedrich-Museum. 1922.

N. E. am Rande bedeutet: Neue Erwerbung, noch nicht im Katalog.

Der Haupteingang führt an der Kleiderablage vorüber in das vordere

Große Treppenhaus (1),

in dem sich rechter Hand die Verkaufsstelle der Kataloge und Photographien befindet. Der hohe Kuppelraum im Stil des 17. Jahrhunderts enthält als besonderen Schmuck einen Bronzeabguß vom Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten von Schlüter auf dem Originalsockel dieses Monuments. Er wurde von der Kurfürstenbrücke entfernt und durch eine Kopie ersetzt, weil er durch die Unbilden des Klimas zu sehr gelitten hatte, um den schweren Originalguß noch länger zu tragen. — Die Treppe führt direkt zu der Gemäldegalerie im 1. Stock, die auch vom zweiten Treppenhaus zugänglich ist.

Geradeaus gelangt man in einen breiten

Korridor (2).

Hier sind zurzeit Teile der Sammlung deutscher und ausländischer Bildwerke ausgestellt, die Herr Dr. James Simon im Jahre 1918 den Staatlichen Museen zum Geschenk gemacht hat [1]). Vom Korridor treten wir in die

Basilika (3),

deren Bildwerke im Zusammenhang der historischen Betrachtung (S. 24—26) gewürdigt werden sollen.

Wir wenden uns zunächst beim Eingang der Basilika nach links, durchschreiten die hier gelegene Tür und die Säle 4, 8 und 6, um im Saal 7 den Rundgang zu beginnen.

---

[1]) Hierzu ist ein Sonderführer erschienen.

ALTCHRISTLICH-BYZANTINISCHE KUNST.

Saal 6 und 7. Frühchristlicher und byzantinischer Saal.

Die Bildwerke der altchristlichen Zeit sowie die des byzantinischen und des italienischen Mittelalters ungefähr bis zum Trecento sind in dem ersten an der Ostfront gelegenen Saal aufgestellt. Ihr Bestand hat sich durch Neuerwerbungen der letzten anderthalb Jahrzehnte sehr bereichert, so daß innerhalb dieser ganzen Epoche jede Stilperiode durch Denkmäler vertreten ist.

Den Abschluß dieses langen Saales, dessen letzter Teil durch den eingebauten Bogen abgesondert wird, bildet eine Apsis, welche in ihrer ganzen Ausdehnung von dem Mosaik aus S. Michele in Affricisco zu Ravenna aus dem Jahre 545 n. Chr. eingenommen wird, welches Friedrich Wilhelm IV. 1843 angekauft und Wilhelm II. 1904 dem Kaiser Friedrich-Museum zugewandt hat. Das Mosaik der Apsis enthält das Bild des zu göttlicher Herrlichkeit erhöhten jugendlichen Christus zwischen den anbetenden Erzengeln, umrahmt von einem Friese von zehn (ursprünglich zwölf) Tauben (den Aposteln) in einer doppelten Akanthusranke mit dem göttlichen Lamm (erneuert) im Scheitel. Der stärker restaurierte Fries des Triumphbogens trägt das Bild des Menschensohnes als Weltrichter (bärtiger Typus), den Michael mit dem Schwamm auf dem Ysop und Gabriel mit der Lanze umstehen, welche den sieben Engeln des Zornes den Befehl erteilen, in die Posaune zu stoßen (Apokalypse). Die strenge Zeichnung und die prachtvolle dekorative Farbenwirkung geben von dem glänzenden, feierlich großen Monumentalstil der altbyzantinischen Kunst einen bedeutenden Eindruck. III. 2282

Vor der Apsisnische ist auf altarähnlichem Unterbau
III. 183 mit kreuzgeschmückter Verde-antico-Brüstungsplatte (6. Jahrhundert) die halblebensgroße Statuette eines Lammes
u. 2235 aufgestellt, Rest einer freiplastischen Gruppe des Guten
III. 182 u. Hirten von symmetrischer Anordnung, daneben r. und l.
III. 2236 zwei byzantinische Schranken und über der ersteren ein
N. E. weibliches Mosaikporträt des 4. Jahrh. (aus Rom).

III. 2234 In der Mitte des Raumes steht ein großer Sarkophag, dessen Schauseite (3. Jahrh.) die Gestalt des Verstorbenen zweimal, als berittenen Jäger in der Mitte und als Leser (der hl. Schriften) am l. Eckabschluß, in symbolischer Zusammenstellung mit den Jahreszeitbildern des Herbstes (Weinlese) links und Winters (Olivenernte) rechts zeigt und noch keinerlei der antiken Sepulkralplastik fremde Motive enthält.

An der Hauptwand sind Bruchstücke altchristlicher Sarkophagplastik abendländischer, vorwiegend römischer, Provenienz mit zwei mehr oder weniger vollständig erhaltenen Exemplaren vereinigt. Die früheste Stilphase (3. Jahrhundert) wird durch zwei
III. 3. u. 4 Platten der Vorderwand eines Sarkophags (das Mittelstück fehlt) veranschaulicht, deren echt antike Schönheit noch an die hellenistischen Reliefbilder erinnert; auf beiden ist eine gelagerte Herde dargestellt, an den Ecken rechts der gute Hirte, links eine zweite Hirtengestalt mit einem Hunde. Aus demselben symbolischen Gedankenkreise sind teilweise auch die Darstellungen des darunter aufgestellten niedrigen Sarko-
III. 5 phags (3.—4. Jahrhundert) geschöpft, als Hauptfigur aber findet sich hier schon die zu den ältesten Typen gehörige Gestalt des schlafenden Jonas. Den Seitenabschluß bildet links die Orans (die Gebetspersonifikation oder die Seele des Verstorbenen), rechts der gute Hirte. Der Stil ist noch rein, wenngleich flüchtig. Mehrere dazwischen in mittlerer Höhe befestigte Bruchstücke römischer Durchschnittsarbeit (4. Jahrh.) schildern zum Teil ebenfalls das Hirtenleben, das vorletzte Relief rechts aber stellt eine
III. 18 christliche Mahlszene (Agape), das letzte Christus mit dem
III. 14 Hauptmann von Kapernaum dar.

In der Mitte der Wand ist auf kurzen Säulen ein vollständiger Sarkophag von der verbreiteten strigilierten Gattung gröberen Stils mit dachförmigem Deckel (4. Jahrhundert) aufgestellt, der in der Mitte die Gestalt des Verstorbenen (darüber Inschrifttafel) mit Schriftrolle und an den Ecken gute Hirten zeigt (aus Syrakus). Besser gearbeitet ist die rechts an der Wandfläche befestigte Vorderwand eines gleichartigen Sarkophags (4. Jahrhundert, aus Rom), besonders in den noch durchaus antik aufgefaßten Tritonen, welche die Inschrifttafel des Deckels halten und den ihnen folgenden Seewesen. Die Mitte zwischen den Kannelluren nimmt ein Medaillon mit Doppelporträt (Köpfe noch unausgearbeitet) eines Ehepaares ein, wie die beiden Tauben unter demselben andeuten. Die Seitenabschlüsse bilden allegorische Gestalten (anscheinend eine Muse links und ein Mann im Philosophenmantel rechts). Von Bruchstücken (durchweg aus Rom) verdient noch Beachtung die (kopflose) Reliefigur des guten Hirten zwischen Lämmern (aus Albano) besten Stils (2.—3. Jahrhundert) unter dem mittleren Sarkophag und das großfigurige Relief mit vier Köpfen (bezw. Halbfiguren) einer Apostelversammlung in der Mitte rechts (4. Jahrhundert), endlich, mehr in gegenständlicher Hinsicht als wegen seines echt römischen Werkstattstils, das letzte rechts mit dem Opfer Abrahams (von Isaak ist nur der Kopf erhalten) und mehrerer zur Szene der Heilung der Blutflüssigen gehörigen Figuren. Ill. 11 Ill. 10 Ill. 2 Ill. 15 Ill. 16 N. E.

An der Fensterwand links ein Sarkophag mit Hirtenbildern und Reste eines jüdischen, rechts ein strigilierter Sarkophag (aus Rom) mit dem symbolischen Bilde der Tauben, welche aus einem Springbrunnen trinken (Refrigerium). Darüber Deckelhälfte eines Sarkophags mit Noah und den drei Jünglingen vor Nebukadnezar, daneben links Bruchstück mit Moses' Bedrängnis (bezw. Ergreifung des Petrus) und Schmalwand eines Arkadensarkophages mit der Geburt Christi, rechts Bruchstück mit Orans zwischen Paulus (links) und Petrus (rechts). Ill. 1619 Ill. 12 Ill. 17 Ill. 1622 N. E.

Dem byzantinischen Kunstkreise gehören ein unter dem Eingangsbogen stehender Porphyrtorso einer
III. 1624 byzantinischen Kaiserstatue (4. Jahrhundert) von ägypti-
III. 182 sierendem Stil (aus Alexandria) sowie die von der Apsis-
III. 2236 nische aufgestellten Schranken und das unter dem Fenster
III. 164 aufgestellte Kolossalkapitell von kompositem Typus an. Der Akanthusschnitt läßt in ihm eine Arbeit des 5. Jahrhunderts erkennen (vgl. die Säule des Marcian [† 457] in Konstantinopel). Ein zweites von ähnlichen Maßen in der Apsisnische nähert sich schon dem kämpferförmigen Typus des 6. Jahrhunderts.

Die Entwicklung des byzantinischen Kapitells veranschaulicht die Reihe der im Saale zur Abgrenzung der folgenden Stilperioden verteilten Säulenpaare und da-
III. 1632/3 neben angeordneten Werkstücke. Mehrere solche neben der zweiten Säule der Fensterwand (aus der Menas-Basilika des Arkadius) gehören noch der früh beliebten Kanellurendekoration an, ebenso das schöne Kompositkapi-
III. E. tell der gegenüberstehenden Säule mit verstümmelten
III. 161 Vogelfiguren. Das Kapitell der ersten Säule am Fenster, bei dem sogenannten Hormisdas-Palaste (Justinians) ausgegraben, weist die kaiserlichen Adler als Eckschmuck neben dem kleinzackigen Akanthus auf. Diesen mit verfeinertem, sägezackigem Schnitt und die im 5. und 6. Jahrhundert ebenso beliebten Abarten des breitzackigen und des tangartigen Akanthus sind am daraufliegenden Kämp-
III. 162 fer (oder Antenkapitell) aus der Basilika des Joh. Studios
III. 166 (463 n. Chr.) vereinigt (Monogramme ausgebrochen). Während das nächste die Abwandlung des breitzackigen Schnitts im 5.—6. Jahrhundert verdeutlicht, finden sich
III. 160 die ersten beiden wieder am Kapitell (aus Konstantinopel)
III. 163 und Kämpfer (aus Nicäa) der gegenüberstehenden Ecksäule. Seine Verflauung in der provinzialen Kunst endlich
III. 175 zeigt die erste Säule des Einbaus an der Nebentür, die mit ihrer Brüstung (darauf kreuzförmiges Monogramm) und ihrem Architrav aus Milet stammt (die kleine Doppelsäule zugehörig, aber in anderer Verbindung), eine Um-
III. 174 bildung des Kämpferkapitell des Säulenstumpfs daneben (rechts).

In dem so begrenzten Abschnitt ist an der Hauptwand die altbyzantinische (bezw. griechisch-christliche) Plastik aufgestellt, mit der Brüstung eines Ambo (Freikanzel) als Mittelstück (die Säulen und die Pilasterabschlüsse der fehlenden Seitenwände hinzugefügt). Darunter steht die Schmalseite eines Sarkophags aus Konstantinopel, den jugendlichen Christus zwischen zwei Aposteln in einer dekorativen Architektur darstellend (4.—5. Jahrhundert). Dieses Relief reiht sich stilistisch einer Gruppe kleinasiatischer, größtenteils noch heidnischer Denkmäler an, der auch ein daneben rechts aufgestelltes Bruchstück (3. Jahrhundert, erworben in Italien) einer vielleicht christlichen Darstellung (Nebengruppe einer Mahlszene) zuzuzählen ist, sowie ein zweifellos heidnisches mit zwei Musen. Mit solchen Werken reineren antiken Stils verglichen, verrät das Christusrelief den Verlust der Proportionen, des plastischen Gewandstils und Kontrapostes und die beginnende Hinwendung zur realistischen Kunstauffassung. Links vom Mittelstück gibt eine (unvollständige) Brüstungsplatte (aus Byzanz) anscheinend die Bezichtigung Benjamins in einem isolierenden Reliefstil wieder, der ebenso wie der Gegenstand die Einwirkung der syrischen Kleinplastik auf die hauptstädtische Kunst bezeugt. Den Abschluß dieser Stilwandlung vertritt das Fragment eines Sarkophags (aus Sinope, rechts oben), mit der Gestalt des Petrus und eines vorgebeugten Mannes in Volkstracht, Teil einer Wunderszene, das nach seiner Verwandtschaft mit der ravennatischen Plastik als altbyzantinische Arbeit des 5. Jahrhunderts anzusprechen ist. Als Gegenstück links ein Grabstein des 7. Jahrhunderts aus Byzanz mit Moses auf dem Berge Horeb; darunter Rest einer Orpheusgruppe (vgl. die Photographie einer solchen aus Athen), auf der rechten Seite Bruchstück eines Reliefs (von einem Abrahamsopfer). In der Mitte zu oberst endet sich eine prachtvolle (syrische?) Platte mit zwei aus einer Vase, aus der ein Rebstock hervorwächst, trinkenden Pfauen (6. Jahrhundert), weiter neben der zweiten Säule eine hohe Zierplatte mit zwei Pfauen

III. 181
III. 26
III. 25
N. E.
III. 28
III. 29
III. 32
III. 40
III. 30
III. 33

und einem Reh (5.—6. Jahrhundert) und zwei Grab-
III. 36 platten (6. Jahrhundert) aus Priene (jüdisch, mit sieben-
III. 1471 armigem Leuchter) und aus Byzanz (mit gutem Hirten und Kreuzen). Gegenüber am Fenster ein treppenförmiges
III. 27 Kugelspiel mit Zirkusszenen (4.—5. Jahrhundert).

In die Nebentür (zum koptischen Saal) ist ein byzan-
III. 1708 tinischer Sturzbalken (7.—8. Jahrhundert, aus Nicäa) eingehängt, im Bogenfelde eine byzantinische Ikone (Mosaik)
III. 1989 des 11.—12. Jahrhunderts, Christus als Erbarmer darstellend, eingelassen, links von der Tür sind Stücke verschiedener Herkunft zu einer entsprechenden Säulenstellung zusammengefaßt. Der Karnies mit Inschrift von
III. 178 einer Muttergotteskirche kommt wieder aus Milet (das Profil der Rückseite nach dem ersten Architrav abgegossen, ebenso das Doppelsäulchen). Die Brüstung bilden
III. 1704 zwei Rücken an Rücken gestellte (und verkittete) Zierplatten (9.—10. Jahrhundert) mit gleichem Motiv des aufgeblühten Kreuzes, oben von Rosetten umgeben. Das Säulenkapitell (aus Konstantinopel) gehört noch dem
III. 168 6. Jahrhundert an, vertritt aber schon den Typus des reinen Trichter- (bzw. Kämpfer-) Kapitells der justinianischen Zeit, mit reichem, aus Zickzackbändern gebildetem
III. 39 Netzwerk. Auf der r. Brüstung des Säulenvorbaues und
N. E. vor der Nebensäule r. stehen zwei idealisierte Porträtköpfe Konstantins d. Gr. (der links befindliche unausgearbeitet). Gegenüber das Bruchstück eines Reliefs der
III. 1626 betenden Gottesmutter (aus Kleinasien, 5./6. Jahrhundert).

Die weitere Entwicklung der Kapitellformen läßt sich im folgenden Abschnitt beobachten. Das Kapitell der
III. 173 großen Mittelsäule an der Hauptwand aus der Zeit des Heraklius († 641) bei ähnlicher Grundform von fast willkürlich kompositem Charakter zeigt gekreuzte Füllhörner vorn, lanzettförmige Blätter hinten. Ein Beispiel der Nachbildung der sassanidischen Zierformen stellt das kleine Kapitell der Verde-antico-Säule dar, sowie das Weinlaubkapitell der linken Brüstungsplatte. — Wie in solcher Durchbruchsarbeit erhält sich das Kämpferkapitell in strenger, entweder blattloser (vgl. das Gegenstück
III. 169 7. Jahrhundert) oder doch ins Geometrische umstilisierter

Dekoration (vgl. das Kapitell aus Pergamon rechts unten daneben aus dem 11.—12. Jahrhundert) bis ins 2. Jahrtausend als eigentlicher Stammtypus der byzantinischen Architektur, der sich dann seit dem 10.—11. Jahrhundert wieder mit reicherem, altbyzantinischen Vorbildern nachgeahmtem Blattschmuck bekleidet. Davon bietet ein großes Kapitell aus der Pantokratorkirche in Konstantinopel eine Probe. Drei kleinere Stücke links von der Säulenstellung aus Milet mit Vogeldarstellungen entstammen wohl Profanbauten. Das auf dem mittleren erkennbare Papageienpaar ist einem frühislamischen Bildtypus entlehnt, den bereits ein aus den Seemauern in Konstantinopel (um 840) herrührender Kämpfer (auf dem vorgenannten Kapitell aufliegend) neben anderen Motiven desselben Kunstkreises zeigt. III. 1711 III. 1710

Es folgt die Gruppe der Bildwerke des byzantinischen Mittelalters. Sie sind durchgehends in einem Flachrelief von sehr mäßiger Erhebung, aber feiner Abstufung gearbeitet, auf das sich die bildnerische Tätigkeit der byzantinischen Kunst beschränkt. Einzelgestalten in voller Vorderansicht bilden ihre Hauptaufgabe, am häufigsten Marmorikonen der Gottesmutter. Das größte Relief in der Mitte aus Konstantinopel, 10.—11. Jahrhundert) zeigt diese mit betend erhobenen Armen auf schemelartigem Sockel unter einem von Spiralsäulen getragenen (mitsamt dem Kopf und beiden Händen fehlenden) Bogen stehend. Es ist eine vortreffliche Probe des monumentalen Stils der jüngeren Blütezeit, dessen Wirkung durch die schlanken Proportionen und den großen, fast linearen, plissierten Faltenzug bestimmt wird. III. 1696

Wie dieser Typus zwar durch reichere Drapierung mit überfallenden Gewandzipfeln, Zickzacksäumen usw. fortgebildet wird, zugleich aber die Formensprache verflaut, läßt das kleinere Relief der Maria Orans (12.—13. Jahrhundert) daneben (rechts) erkennen, dem in der Behandlung eine zugehörige Darstellung des Erzengels Michael (links) als ihres Trabanten in kaiserlichem Ornat mit dem Loros entspricht (die Gegenfigur III. 1698 III. 1699

Gabriels fehlt). Beide Gestalten verraten in den zu kurzen Armen und zu kleinen Füßen den beginnenden Stilverfall. Dagegen bewahrt ein neben der großen Ikone
III. 1697 befestigtes kleines Reliefbild der stehenden Gottesmutter mit dem Kinde vor der Brust einen sehr alten ikonographischen Typus (Blacherniotissa) trotz der flüchtigen Arbeit (11.—12. Jahrhundert) noch in sehr stilgetreuer Wiedergabe (erworben in Venedig in den vierziger Jahren). Über dem großen Relief endlich ist ein anderes von mittlerer Größe befestigt, das die sitzende Gottes-
III. 1700 mutter als »Thron Christi« mit dem segnenden Kinde auf ihren Knien darstellt (12. Jahrhundert, aus Conversano in Apulien, aber wohl Arbeit eines griechischen Künstlers). — Zwischen Tür und Mittelsäule hängt eine der seltenen mittelbyzantinischen Reliefnachbildungen
III. 2216 antiker Bildwerke, den Hirtengott Pan neben einem Widder
III. 1991— darstellend (aus Athen); darüber Bruchstücke von Fresken
2001 des 12. Jahrhunderts (aus Pergamon).

Die Brüstungsplatten dieser Epoche, zu unterst angebracht, tragen das bevorzugte, in mannigfaltiger Weise abgewandelte Bandgeflecht, das sich um einen größeren Kreis in symmetrisch angeordneten kleineren
III. 1705—07 verschlingt. Als Füllungen dienen Rosetten- (bezw. Mu-
u. 2218 schel-) Motive (die Viertelplatte links eine venezianische Nachahmung). Außerdem sind Tierszenen beliebt. Die zwischen Wand- und Verde-antico-Säule eingeschlossene Brüstung bietet davon ein besonders schönes, auf beiden
III. 1703 Seiten bearbeitetes Beispiel und zugleich einen interessanten Beleg für das Eindringen von Motiven der sarazenischen Kunst, der sowohl das vom Adler gepackte Reh wie die Komposition der beiden einen Hahn umlauernden Füchse auf der Rückseite entstammt (vgl. die Deckenmalereien der Cap. Palatina in Palermo). Die Stilisierung der Weinranke wie der Akanthusbordüre hingegen ist ganz das Ergebnis der byzantinischen Stilentwicklung.

Zwei über der Maria Orans und dem Erzengel Michael
III. 1742/3 angebrachte Zierplatten, die im Spitzbogen abgeschlossen sind, lassen sich zwar kaum als griechische Originalarbeiten ansprechen, geben aber zweifellos in

ihren Kompositionen: Reh vor einer Blütenstaude und Schwanenpaar mit verschlungenen Hälsen über dem von einem Löwen angefallenen Reh oder Hasen (vgl. das oben angeführte Bruchstück), griechische Vorbilder im engsten Anschluß wieder, wie das daneben befindliche Bruchstück derselben Tiergruppe (aus Athen) bestätigt. Diese ganze III. 2217
Gattung geht mit ihrer typischen Umrahmung durch die doppelseitige Zahnschnittleiste in die venezianische Plastik über.

Zwei über der Brüstungsplatte mit den Füchsen ausgespannte Brokatstickereien gehören schon der spät byzantinischen Stilphase (15.—17. Jahrhundert) an.

Die gesamte italienische Skulptur des frühen und hohen Mittelalters ist in dem letzten Drittel des Saales untergebracht. Die Kämpferkapitelle mit III. 1762/3
magerem Akanthusgerank des vierten Säulenpaares sind venezianische Nachahmungen byzantinischer Typen der Übergangszeit (9.—10. Jahrhundert). Diese Form geht in den romanischen Stil über, wie die Kapitelle der beiden die Tür der Schmalwand flankierenden Säulen (11.—12. III. 1764/5
Jahrhundert) veranschaulichen, wenngleich die Blattbildung hier eine Umstilisierung erfährt. Griechischen Typus hat auch der kämpferartige Aufsatz des kannellierten Pilasters an der Wand (der Verde-antico-Säule gegenüber) mit dem altchristlichen Motiv der Vögel in Weinranken (flüchtige oberitalien. Arbeit des 7.—8. Jahrhunderts). Unmittelbar aus dem antiken korinthischen Kapitell abgeleitet, aber in einen ganz andern Geschmack übersetzt sind hingegen mehrere in der Apsisnische von Saal 6 aufgestellte größere Kapitelle aus Apulien sowie die langobardischen Kapitelle der beiden Spiralsäulen im III 1740
letzten Abschnitt von Saal 7. Aus dem Blattkapitell mit doppeltem Kranz entstehen endlich durch Anfügung und Häufung von Tierfiguren (Vögel, Sirenen, Löwen, Greifen) an den Ecken und Seiten blattlose Formen, wie sie die kleinen in den Ecken der Schmalwand aufgestellten Säulen III. 1775/6
tragen. Die Figuren verflechten sich in Kampf und Spiel zu wunderlichen Gruppen, in die auch die menschliche Gestalt zugefügt ist, wie zwei an der Hauptwand be-

festigte Kapitelle und eines, auf einem kleinen Sockel neben der Eingangstür im Saal 8 stehend, zeigen.

Hier kreuzt sich schon mit der antik-byzantinischen Tradition die zweite Kunstströmung des frühen italienischen Mittelalters, die langobardische, in der das Tierornament ebenfalls von Anfang an beliebt ist. Doch hat in ihr ein gerilltes Bandornament die Vorherrschaft, das sich in seinen Motiven (mehrfach durchschlungenen Flechtbändern mit runden oder gebrochenen Schlingen, zu dreieckigen Gebilden geformten Trauben, Wein-, Dreiblatt- und Kreuzfüllungen) wesentlich vom byzantinischen Bandgeschlinge unterscheidet. Solche Ornamente schmücken die Pilaster, Friesbalken, eine Fenster-
III. 1716 füllung und vor allem die beiden Ziboriumsbogen (der
u. 1727 kleinere mit aufliegender Weihinschrift des Papstes Johann VIII.) an der Hauptwand sowie die davorgestellten
III. 1721/2 beiden Brunnen und den Sarkophag aus Murano
III. 1714/5 dazwischen, dem ein anderer langobardischer mit roher Darstellung von Pfauen in Rankenumrahmung gegenübersteht.

Unter dem kleineren Ziboriumsbogen ist ein vene-
III. 1741 zianisches Relief (13. Jahrhundert) befestigt, das nach altchristlichem Vorbilde die Flucht nach Ägypten wiedergibt, neben dem größeren rechts zuunterst eine der seltenen langobardischen figürlichen Darstellungen (8. Jahr-
N. E. hundert) und darüber die Relieffigur eines thronenden Papstes (12.—13. Jahrhundert) aus Aquila.

In der oberen Reihe sind als Seitenstücke hier und an der Fensterwand spitzbogige venezianische Zier-
III. 1744—46 platten angebracht, deren flaches Relief und Gegen-
u. 1749 stände (Vögel, die auf einer Pflanze sitzen oder aus einer Schale trinken) wieder auf byzantinische Vorbilder zurückweisen. An der Schmalwand endlich ist eine Gruppe von ähnlichen, jüngeren venezianischen Zierplatten in kräfti-
III. 1747/8 gem Hochrelief mit phantastischeren Kompositionen (13.
u. 1753—58 Jahrhundert) zusammengestellt. Sie dienten als typischer Fassadenschmuck der Paläste (vgl. Pal. Mosca). Das
III. 1759 Mittelstück bildet ein spätromanisches Relief des Marcuslöwen, und unter diesem ist ein Rankenfries mit Füll-

figuren angebracht, der eine Stilprobe der oberitalienischen architektonischen Dekoration bietet, wie sie sich um 1200 in Parma, Modena und andernorts entfaltet. Von der damals noch schwach entwickelten Freiplastik besitzt die Abteilung ein vorzügliches Werk aus Borgo San Sepolcro in der Madonna mit segnendem Kinde des Presbyter Martinus von 1199 (über dem langobardischen Sarkophag). Ein traditionelles hieratisches Bildschema ist hier in eine Rundfigur umgesetzt. Dagegen verrät die Sitzfigur einer säugenden Maria aus Verona mit gut erhaltener (aber wohl nicht ursprünglicher) Bemalung im Motiv wie in der Formengebung schon eine freiere Auffassung und den Einfluß der französischen Frühgotik. Die als Säulenträger dienenden beiden Löwen (13. Jahrhundert) beiderseits der Tür waren ein ständiges Zubehör romanischer Kirchenportale in Italien. III. 1780 III. 1830 III. 1771 III. 1772/3

Erzeugnisse altchristlicher Kleinkunst, zum kleineren Teile abendländischen, zum größeren Teile jedoch byzantinischen, oder syro-ägyptischen Ursprungs, sind in mehreren Glasschränken an den Fenstern und einem kleinen Pultaufsatz an der Hauptwand vereinigt. Dieser letztere enthält die frühesten Elfenbeinarbeiten: in der Mitte vorn ein Diptychon des Konsuls Justinus (Byzanz 541), umgeben von den beiden Flügeln eines byzantinischen kirchlichen Diptychons mit den repräsentativen Gestalten des greisenhaft aufgefaßten Christus (zwischen Petrus und Paulus) und Marias (zwischen Engeln) auf dem Thron (6. Jahrhundert), daneben links einen einzelnen kleineren Flügel mit drei christologischen Szenen, darüber das Oberstück eines fünfteiligen Diptychons mit dem von schwebenden Engeln getragenen Kreuz im Kranz (syrische Arbeit des 6. Jahrhunderts) sowie hinter diesem zwei syrische Pyxiden (Elfenbein-Schachteln), die eine noch in klassischen Formen (4. Jahrhundert) Christus zwischen den Aposteln, die andere (6. Jahrhundert) die Geburtsgeschichte Christi mit manchen den Apokryphen entlehnten Zügen darstellend. Der mittlere Glaskasten enthält vorwiegend Kleinbronzen und ein paar jüngere Elfenbeinschnitzereien. Von der Decke hängen Lampen, Lichter-

reifen und eucharistische Tauben herab; in der Mitte ein bronzenes Standkreuz mit zahlreichen Anhängern. Auf
III. 717 der Vorderseite die bekannte Bronzestatuette Petri mit dem Kreuz (römische Arbeit aus dem 4. Jahrhundert und eine jüngst erworbene Apostelfigur, beide wohl Lampenschmuck), Lamm (aus Trapezunt, 5. Jahrhundert), mehrere Weihrauchfässer mit den Hauptszenen des Lebens Christi (palästinensischen Ursprungs), zahlreiche Lampen mit christlichen Emblemen; in der Mitte ein zweiseitig bearbeitetes, purpurn gefärbtes byzantinisches Elfenbeinrelief mit Darstellung der Krönung Kaiser Leos X. (9. Jahrhundert), davor ein jüdisches Goldglas (aus Rom), an der Seite ein Kinderkopf aus Porphyr der alexandrinischen Plastik.

Von den pultförmigen Schränken umschließt der erste eine Sammlung altchristlicher Tonlampen (eine größere
III. 1224 römische mit dem guten Hirten, die übrigen meist nordafrikanischer oder alexandrinischer Herkunft), Ölampullen von Ton (aus Kleinasien), zwei weitere aus Blei mit der Darstellung der Taufe Christi und den Typen der Monzeser Goldampullen, und gravierte Bronzekreuze (aus Syrien und Palästina). In der Mitte geschnittene Steine, Goldgläser sowie ein Fischamulett (Amethyst), ein altbyzantinisches Goldarmband, ein silberner Schalenboden und liturgischer Löffel u. a. m.

Im zweiten pultförmigen Schrank nimmt oben die Mitte ein getriebenes Bronzerelief (Beschlag) des Ev. Johannes (11. Jahrhundert) ein, umgeben von geschnittenen
III. 1990 Steinen, Emails, darunter ein Kreuzigungsbild (12.—13. Jahrhundert), eine der feinen, tragbaren byzantinischen Mosaikarbeiten. Links davon Elfenbeinschnitzereien der mittelbyzantinischen Epoche, ausgezeichnet durch sorgfältige und zierlichfeine Arbeit (Triptychon mit Kreuzigung des 10.—11. Jahrhunderts, daneben die 40 zum Tode des Erfrierens verurteilten Märtyrer), rechts ein großes spätbyzantinisches Speckstein-Diptychon (mit Festbildern), umgeben von kleineren Reliefs aus dem gleichen Material, Elfenbein und Bronze. Ein russisches emailliertes Triptychon des 17. Jahrhunderts und spätbyzantinische
III. 1949 Holzkreuze im Schubfach. Die dritte, auf einem der

langobardischen Sarkophage aufliegende Pultvitrine enthält die in drei Gruppen geordnete Kleinplastik des italienischen Mittelalters. Links liegen langobardische Metallarbeiten und mehrere der frühesten Plaketten, die nach byzantinischen Speicksteinreliefs u. dergl. Vorlagen abgegossen sind. Die Mittelgruppe umfaßt venezianische Arbeiten, und zwar oben ein großes romanisches Bronzekruzifix, umgeben von Glasflüssen (13. Jahrhundert), nebst zwei getriebenen Bronzeïkonen der Gottesmutter, unten ornamentale Elfenbeineinlagen eines Möbels. Zuunterst unbestimmt bleibt die Herkunft (Sizilien?) der dazwischenliegenden kleinen Handspiegel, deren Bleifassung in Durchbrucharbeit Typen des frühgotischen ritterlichen Gesellschaftslebens wiedergibt.

Außerdem ist vor der größten Säule an der Fensterwand ein hoher byzantinischer Bronzekandelaber und gegenüber eine altchristliche Lampenkrone (5.—6. Jahrhundert) mit dreiteiligem Kettengehänge aufgestellt. Eine Anzahl von romanischen unteritalienischen Elfenbeinreliefs, von denen mehrere in ihrem Stile dem Altarvorsatz des Domes in Salerno verwandt sind, befinden sich in der Vitrine des Saales 8.

Saal 5. Koptischer Saal.

Durch die Seitentür der Hauptwand gelangt man in den Saal der koptischen Altertümer. Hier ist ein beträchtlicher Bestand von Kunsterzeugnissen der christlichen einheimischen Bevölkerung Ägyptens aus dem 3.—8. Jahrhundert, die erst in den letzten Jahrzehnten lebhafteres Interesse erweckt haben, vereinigt. So roh teilweise die Werke des unter dem Einfluß des Christentums zu neuer Tätigkeit erwachenden Kunstschaffens der eingesessenen Rasse erscheinen, so besitzt das letztere doch eine unstreitbare entwicklungsgeschichtliche Bedeutung, einmal durch den Einfluß, den es rückwirkend auf die griechische christliche Kunst bei der Stilbildung der byzantinischen Kunst geübt hat, zweitens aber auf die werdende arabische Kunst. Liegt doch schon die Stärke

des koptischen Stils auf der ornamentalen Seite. Seine Entwicklung besteht in einer fortschreitenden Schematisierung von der hellenistischen Kunst ererbter oder von Syrien und Byzanz aufgenommener Motive. Nicht nur das Pflanzenornament und im Zusammenhange mit ihm die dekorative Architektur erfahren eine antinaturalistische Umstilisierung, sondern auch figürliche Gebilde werden zu geometrisch erstarrten Formen. In mancher Beziehung ist ein Einfluß altägyptischer Kunstweise zu verspüren, namentlich in der Vorliebe für ganz flaches, die Abstufung auf das äußerste beschränkendes Relief, während in dem Streben der lückenlosen Flächenfüllung die Gestaltung der Arabeske sich ankündigt. Außer an architektonischen Ziergliedern, Reliefffüllungen u. dgl. betätigt sich die koptische Kunst besonders an den Grabsteinen (Stelen). Das bevorzugte Material sind die weichen ägyptischen Kalk- und Sandsteinarten, deren Behandlung mit der blühenden Holzschnitzerei vieles gemein hat. Für diese waren schwere Nadelhölzer im Gebrauch. In der Kleinkunst ist Bein, aber auch Ton und Bronze verarbeitet worden. Die wichtigsten Fundstätten sind Achmim, Antinoë, el Fajum, Aschmunëin, Luxor, Kene und vor allem die Ruinen koptischer Klöster in Bâwit, für die Kleinplastik auch die Schutthügel (Kom-Ischgan u. a.) im Gebiet von Alexandrien.

Haupt- und Fensterwand des Saales werden durch zwei breite Pilaster in je drei flache Blendnischen gegliedert. Den Pilastern sind Säulen (in Nachahmung von Sandstein) mit originalen Kapitellen vorgestellt. Nur
III. 159 eins von diesen am ersten Pilaster rechts vom Eingang (aus dem vorigen Saal) aus prokonnesischem Marmor ist ein vom Bosporus importiertes Stück mit dem kleinzackigen (theodosianischen Akanthusschnitt. Dieser korinthi-
III. 193 sche Typus erscheint schon in dem größten Kapitell der inmitten des Saales aufgestellten Säule dahin umgebildet, daß im unteren Blattkranz einzelne Blätter durch Mäander und andere, z. T. geometrische Motive, ersetzt sind. Die
III. 1645 Kapitelle am zweiten und an den gegenüberstehenden Pi-
III. 198 u. 200 lastern zeigen eine ägyptisierende Blattbildung (erst recht

das Eckstück der Fensterwand), das zweite sogar die völlig glatte Grundform der auf die Vierzahl beschränkten Blätter. Von den Kapitellen einer in die Mittelnische der Hauptwand eingebauten Säulenstellung läßt das mittlere noch deutlich seine Abkunft von dem korinthischen erkennen, wenngleich es die (in Syrien aufgekommene) Auflösung des Blattes in kleinere Teilmotive (Dreiblätter, Kelche u. dgl.) von harten eckigen Umrissen aufweist. Die beiden seitlichen Kapitelle haben die Form des byzantinischen Kämpferkapitells, das hier gleichsam von den verflochtenen wedelartigen Akanthuszweigen umsponnen ist (vgl. die Kapitelle der Hagia Sophia). Noch stärker verändert durch fiederartige Rippung ist das Akanthusgezweig eines kämpferförmigen Kapitells, welches (als Gegenstück eines glatten Blattkapitells) die Bekrönung der einen von zwei kürzeren, denselben Eingang umgebenden Säulen bildet. Neben der Mittelsäule des Saales sind endlich auf dünnen Holzsäulen zwei Kapitelle aufgestellt, welche in überaus zierlicher und sauberer Arbeit den palästinensisch-byzantinischen Typus des Korbkapitells wiedergeben, das eine mit dreistreifigem Geflecht und Akanthusblättern, das andere mit symmetrisch verflochtener Weinblattranke und Löwenköpfen an den Ecken (dazwischen Kreuze). III. 199 III. 192 III. 194/5 III. 196 III. 201 III. 1655/6

Auf diesem Säulenpaar zu seiten der Nebentür stehen Löwen, die in geometrischer Stilisierung der Formen nur noch von der Protome eines dritten balkenartigen Stückes übertroffen werden. Über ihnen und zu oberst an den Pilastern und in den Nischen sind friesartige Steine angebracht. Sie tragen teils figürliche antike oder christliche Darstellungen (Vase zwischen aufspringenden Löwen, Reiterheiliger im Löwenkampf, Seekentaur mit Nereide, Leda und schwebender Putto), teils den charakteristischen Rankenschmuck mit Tierfiguren in den Einrollungen. In der Mittelnische ist über einer Säulenstellung ein größerer Teil eines solchen Frieses mit Wedelranken und kranzhaltenden Genien zusammengestellt. Das Mittelstück der rechten breiten Wandnische (aus Bâwit) stellt eine eigenartig stilisierte Weinranke dar, ein Hauptmotiv der koptischen Kunst. Am linken Pilaster neben der Mittelnische III. 50/1 III. 52 III. 67 III. 69 u. 59 III. 64 u. 60 III. 211/12 III. 208 III. 216

sind unter den friesartigen dekorativen Stücken einige mit figürlichen Darstellungen geschmückte Grabsteine (Stelen)
III. 79 befestigt: rechts Grabstele, eine säugende Mutter mit Kind darstellend, daneben beiderseits Stelen mit Frauengestal-
III. 74—78 ten, die mit ausgebreiteten Händen beten (Orans als Verkörperung der Seele der Verstorbenen), wie sie namentlich im Gebiet von Theben typisch sind (die erste links datiert Ära mart. 419 = 703 n. Chr.). Bei durchgehends rohem Stil zeigt sich gelegentlich Beobachtung der äußeren Wirk-
u. 1646 lichkeit in der Tracht. In der Mittelnische nehmen zwei
III. 237 reiche Schranken mit radähnlichem Bandgeflecht, aus Bâwit stammend, die Zwischenräume der o. a. Säulenstellung ein. Am rechten Pilaster befindet sich links oben das Frag-
III. 71 ment einer Orpheusgruppe (die zugehörenden Tiere nebst Satyr). Bedeutender sind die in Augenhöhe hängenden Reliefs, von denen das mittlere links Christus selbst zu
III. 72 Pferde von zwei Engeln geleitet zeigt. Das rechts befindliche stellt anscheinend den hl. Abt Phoibammon (mit
III. 2240 Namensbeischrift) auf dem Throne sitzend dar (oder Christus?), wie er ihn verehrenden Mönchen Kränze austeilt, eine darunter angebrachte Stele zeigt den Stifter des berühmten weißen Klosters, den ägyptischen Mönchsheili-
III. 73 gen Schenute (Abba Schenute) mit Stab und langem Ärmelrock. Das Gegenstück links ist eine Stele mit dem beliebten, aber tiefer als gewöhnlich herausgearbeiteten
III. 83 Motiv des Kreuzes, das unter einer Arkade steht. An der Hauptwand haben auch die bedeutendsten beiden Bildwerke in Stein ihren Platz gefunden, und zwar das Hoch-
III. 55 relief einer Stadtgöttin von trockenster Messertechnik der Gesichtsbildung im Bogenfelde der Tür und ein
III. 42 Kaiserkopf mit (früher vergoldetem) Lorbeerkranz in der Mitte der rechten Seitennische (auf kurzem Säulenstumpf mit Korbkapitell). In der abgeplatteten Nase, der Form des Ohres und besonders der verlängerten Tränendrüse verrät er aufs deutlichste die Anregungen altägypti-
III 58 scher Bildnisse (die Augen waren eingesetzt). Über ihm ragt eine reich dekorierte Giebelnische von charakteristischer Form vor mit Putten, die auf Seedrachen reiten, und jugendlicher Maske (Aphrodite?).

Die Schmalwand mit dem zweiten Eingang trägt zwei in Tiefendunkel ausgearbeitete Zierplatten aus Bâwit, die Fensterwand rechts vom Halbfenster einen ebenso behandelten prachtvollen Rebenfries (aus Bâwit) und ähnliche kleinere Bruchstücke. Von ihren Säulen wird die eine (links) beiderseits, die andere nur an der linken Seite größtenteils von Grabstelen flankiert; sie zeigen teils den Totenvogel — die fliegende und ein Kreuz im Schnabel, in den Krallen oder im Kranze über den Flügeln haltende Taube bzw. den Adler, wie ihn auch ein größeres rundplastisches Bildwerk an der Hauptwand (rechts oben) darstellt —, teils den Nilschlüssel, das altägyptische als Lebenszeichen bekannte Henkelkreuz, welches von den Kopten nunmehr auf das Monogramm Christi bezogen wurde, manchmal auch beide vereinigt. Andere dieser Stelen tragen Kreuze mit verschiedenem Schmuck, unter diesen auch eins, das auf Stufen steht und sich dadurch als das (konstantinische?) Golgathakreuz zu erkennen gibt, wobei die regelmäßig wiederkehrende Arkade den Baldachin nachahmt. Der Stil dieser Stelen ist gewöhnliche Steinmetzarbeit. Ill. 1641/2 Ill. 215 Ill. 91—94 Ill. 84—90 Ill. 82

Die hintere Schmalwand trägt zu oberst zwei große Karniese (oder Antenkapitelle?), von denen besonders das links befindliche mit doppelter Blattreihe durch einen Akanthusschnitt von ausgesuchter Eleganz und Schärfe hervorragt, das andere über einfacher Reihe eine stilvolle Flechtranke aufweist. Unter beiden sind breite Nischenabschlüsse von Muschelform angebracht und noch niedriger Bordbretter mit kleineren architektonischen Ziergliedern und anderen Fragmenten. Ill. 206/7 Ill. 235 6

Unterhalb der Steinfriese laufen an mehreren Stellen hölzerne hin, von denen hervorzuheben sind: an der Hauptwand in der r. Blendnische ein solcher mit Golgathakreuz zwischen Muschelrosetten und einer mit zwei Engeln, die ein Kreuz halten, und an der ersten Schmalwand ein Balken mit zwei schwebenden, ein Medaillon tragenden Engeln (Bâwit). Ein größeres Holzrelief (Balkenabschluß), den betenden Daniel in persischer Tracht zwischen den Löwen darstellend (Bâwit), befindet sich zu äußerst rechts Ill. 255 Ill. 254 Ill. 253 Ill. 242

und an der Hauptwand, darüber ein kapitellartiger Auf-
III. 266 satz mit dem Totenvogel (Bâwit), und zu oberst ein kranz-
III. 48 haltender Adler (Kalkstein). Auf der hinteren Schrank-
vitrine ist grobe Tonware aufgestellt. Von den Vasen
III. 1511 zeigen manche menschliche Figuren, z. B. Oranten, andere
in Weiß aufgemalte Fische (wohl eine Anspielung auf die
III. 1564/6 Fischsymbolik), Vögel oder gar kein Ornament. Die
III. 1592—94 großen, durchbrochen gearbeiteten Tonuntersätze (zwei
neben dem Kaiserkopfe) waren zur Aufnahme von Ge-
fäßen bestimmt.

Der Schmuck des Koptischen Saales (und in Saal 4) wird vervollständigt durch Gewebe welche die freien Wandflächen oberhalb und zwischen den Skulpturen schmücken. Es sind meist mehrere größere oder ganze Stücke zusammengestellt, hemd- oder mantelartige Gewänder, die mit mehr oder weniger reichen Einsätzen, von den Schultern nach vorn und rückwärts herablaufenden Borten (Claven) geschmückt sind. Den Grundstoff bildet in der Regel Leinen, den Einschlag buntfarbige oder Purpurwolle in der vorherrschenden Technik der Wirkerei (vgl. ein ganzes Hemd rechts neben dem Halbfenster in der Mitte, dann zu seiten des Kaiserkopfes eine Gruppe verschiedener Borten und Einsätze sowie Seidenstickereien, welche ganze Szenen aus dem Evangelium in einem weiter entwickelten, schon ziemlich erstarrten Stil darstellen, verschiedene christliche Embleme in dem einen Rahmen unter der dreiteiligen Säulenstellung, in dem andern solche mit figürlichen Kompositionen). Dazu kommen sammet- und friesartige Stoffe (vgl. das Mittelstück der dunklen Schmalwand) und vor allem großfigurige gobelinartige Wirkereien, wohl meist für Vorhänge bestimmt. Solche (oder Purpur- u. a. Einsätze) sind zwischen und auf die Gewänder der oberen Rahmen eingesetzt worden, um ein größeres Material in wirksamer Gruppierung zu zeigen. Kleinere Proben mannigfaltigster Technik enthält ein vor dem hinteren Wandschrank aufgestellter Ständer mit gerahmten Tafeln sowie drei gleiche Stoffschränke im Nebensaal (Nr. 4). Von der Mehrzahl der antikisierenden Darstellungen unterscheidet sich auf-

fallend eine Gruppe von jüngerem und mehr provinzialem Charakter durch ihre schreiend grellen Farben und oft verzerrte Zeichnung (rechts oben neben dem Halbfenster).

Der erste Wandschrank (neben dem Eingange zum Saal der Stoffsammlung enthält Proben von Malerei auf Holz und Papyrus sowie kleinere Holz- und Beinschnitzereien und Glasgefäße. Zu beachten ist besonders das auf Holz gemalte Porträt eines Bischofs. Auf dem unteren Ill. 1607
Brett der linken Abteilung sind Webekämme und eine Ill. 309—13
Nadel für Wirkerei, auf den Pulteinsätzen darunter links Holzkämme und beingeschnitzte Amulette, auf der rechten Seite kleinere Geräte aus Bein mit Kreispunktornament, zu unterst in allen Abteilungen Lederarbeiten (Schuhe, Gürtel, Kopfkissen) ausgelegt; im obersten Fache Glasgefäße (ein dunkelblauer Pokal mit der Weinernte in geritzter Zeichnung auf Blattgold und kantige Krüglein Ill. 1195
mit christlichen Symbolen). Die erste Fenstervitrine enthält zwischen zwei großen Bronzehandspiegeln ein silbernes Kreuz mit gravierter Darstellung des Kruzifixus, umgeben Ill. 1106
von Engeln und Heiligen (auf der Rückseite der hl. Schenute), darunter auf einer Unterlage vereinigt vorwiegend Schmucksachen und zierliche Geräte aus Gold, Blei, Kupfer, Elfenbein, Glas; links von der Mitte eine Anzahl von Schmuckstücken von Bronze, darunter zahlreiche Kreuze mit und ohne Glaseinlagen, rechts Bronzefigürchen für Ill. 725—751
Gerätzier und kleine Gegenstände von Metall. Die zweite Fenstervitrine zeigt drei Gruppen von Beinschnitzereien, hauptsächlich für Möbelbeschläge bestimmt, von denen die linke und die mittlere noch ganz antike Motive (Herakles, Bacchus, Nereiden, Satyrn und besonders tanzende Mänaden) und Stilbehandlung aufweist, die rechte überwiegend christliche Gegenstände (Mittelstück Abrahamsopfer) in einem strengeren und zum Teil stark vergröberten Ill. 428
Stil, darunter aber noch manche schöne Arbeit besonders in einfacher, ursprünglich farbig eingelegter Ritzung.

Der zweite Wandschrank vereinigt Erzeugnisse der Kleinkunst und des Kunstgewerbes, vorwiegend aus Bronze und Ton. Das oberste Fach füllen meist bemalte Tongefäße und Teller; in Augenhöhe verschiedene Klein-

bronzen, darunter Weihrauchbecken, Leuchter, Flaschen, Kannen u. a. m. Die untersten Fächer füllen teils bemalte Gefäßscherben und kleinere Skulpturen, teils eine zahlreiche Sammlung von Tonlampen (meist mit christlichen Inschriften oder Emblemen, einige in Froschgestalt) und Tonstempeln (zum Verschluß von Krügen).

In der Mitte des Saales zwei Sechseckvitrinen, von denen die erste besonders Holzschnitzereien (darunter als Hauptstück die Darstellung einer durch christliche Kriegs-
Ill. 243 scharen aus der Belagerung durch Barbaren befreite Stadt), sowie einige kleinere Geräte und Figuren aus Stein enthält; die andere enthält eine Sammlung von Lampen (besonders
Ill. 780 zu beachten die große oben in Schiffsgestalt), anderen Geräten aus Bronze und Gießformen. In

Saal 4

befinden sich an den Wänden und in 4 Stoffschränken die meisten der ausgestellten koptischen Stoffe (vgl. Bem. S. 18), von denen die Stoffsammlung des Kunstgewerbe-Museums und die ägyptische Sammlung (ganze Gewänder) weitere Beispiele zeigt. Besonders hervorragend zwei große Kirchenvorhänge. In der r. Pyramidensturz- und der mittleren Doppelpultvitrine Proben byzantinischer Keramik mit ornamentaler und figürlicher Verzierung. In der l. Pyramidensturzvitrine Funde der Menasstadt. Votivgeschenke und Ampullen meist mit dem Bilde des ägyptischen Nationalheiligen Menas verziert.

Aus dem koptischen Saal gelangt man — Saal 4 nur an der Seite kreuzend — nach

Saal 8

ZU DEN ITALIENISCHEN BILDWERKEN DER GOTIK.

Diese Sammlung ist wohl in ihrer Art die gewählteste und mannigfaltigste, selbst im Vergleich mit italienischen. Denn wenn in Italien auch das Museo Civico in Pisa, das Museo del Castello in Mailand, das Museum in Capua u. a. Sammlungen je für ihre lokale Kunst weit reicher und bedeutender sind, so erkaufen sie alle das doch durch Einseitigkeit, d. h. Verzicht auf andere wichtige Schulen.

Die ältesten Werke dieses Saales schließen sich zeitlich an die zuletzt Saal 6 gesehenen. Sie befinden sich deshalb diesem benachbart an der linken Schmalwand. Zu seiten der Tür die Büste einer gekrönten jungen Frau (wohl eine Fürstin darstellend), aus Scala bei Ravello, die der bekannten Büste der Sigilgaita dort nahe verwandt und eines der seltenen Beispiele der ersten Blüte figürlicher Plastik in Süditalien (um 1250) ist; ebenso ihr Gegenstück, die Büste eines Mannes mit schmalem Reifen um das Haupt, wohl das Porträt eines Fürsten. Dieser in der Tiber gefundene Kopf, der sich in der Behandlung, namentlich des Haares, antiken archaischen Büsten anschließt, ist das bedeutendste Beispiel mittelalterlicher Porträtplastik in Rom aus so früher Zeit (um 1250). Rechts daneben sind ein Relief und zwei kleinere Bestandteile eines unteritalienischen Ambon angebracht, von denen das erstere die typische Darstellung der Ausspeiung des Jonas trägt und in vortrefflicher Erhaltung ein Beispiel für die Vermischung antikisierender und naturalistischer Bestrebungen mit dem romanischen Stil im frühen 13. Jahrhundert bietet. Darunter die Liegefigur einer Madonna mit dem Kinde aus einer die Anbetung der Könige darstellenden

III. 1793

III. 1792

III. 2223 25

Präsepegruppe, Arbeit eines Meisters der römischen Kosmatenschule (nach Arnolfo di Cambio?).

In dem kleinen Wandabschnitt links daneben sind einige andere Bildwerke der von Byzanz und der Antike beeinflußten Kunst Unteritaliens (Neuerwerbungen), an der Hauptwand aber mehrere für die Geschichte der italienischen Plastik bemerkenswerte Stücke aufgestellt: in
III. 1797 Relief von Niccolò Pisano: der hl. Buonacorso zwischen
III. 1799 zwei Engeln, darüber der tote Christus, von zwei Engeln beklagt, von Giovanni Pisano, ursprünglich das Lesepult jener berühmten Kanzel Giovannis im Dom zu Pisa, zu der auch die beiden vorgenannten Sibyllen gehörten.
III. 1796 Daneben der Torso eines Engels, wahrscheinlich von Niccolòs Verkündigung an der Kanzel des Doms zu Siena (vgl. diese als Gipsabguß Saal 17) und am Fenster gegenüber das Fragment einer großen Nischengruppe: die
III. 1808 Bestattung Mariä, von Arnolfo di Cambio, eine Komposition von schlichter Großartigkeit, die wahrscheinlich einst das rechte Seitenportal an der Fassade des Florentiner Doms geschmückt hat.

Die Mehrzahl der Hauptwerke ist auf der einzigen größeren Wand zwischen den beiden Türen nach dem Brunnensaal hin vereinigt. Unter einem großen Kruzifixus von schönen Formen und edelstem Ausdruck, das
III. 1834 als ein Werk des Andrea Pisano gilt, stehen auf gotiIII. 1802—04 scher Blattwelle vier etwa zweidrittel lebensgroße Marmor-
III. 1806/7 statuetten von Propheten, zur Seite je ein Engel, sämtlich Sieneser Arbeiten von Nachfolgern des Giovanni Pisano. Von Giovanni selbst sind — weiter unten — die
III. 1798 halblebensgroße Marmorstatuette der Madonna und zwei
III. 1800—01 Sibyllen aufgestellt, großartige Gestalten in reich bewegter Haltung, die wie die Vorbilder zu Michelangelos Gebilden an der sixtinischen Decke erscheinen. Dazwischen ein
III. 1836/7 paar aufs zierlichste bemalte Holzstatuen der Verkündigung, die schon den Ausgang der großzügigen Bildnerschule der Pisani ins Genrehafte und Naturalistische kennzeichnen. Ähnliches gilt von der nur wenig älteren Luc-
III. 1835 cheser Holzfigur der Maria mit dem Kinde — am Fenster rechts —, obwohl sie von schlichterer Haltung ist. Da-

neben sind zu seiten des venezianischen Portals rechts mittelitalienische Marmorarbeiten, vor allem eine fast lebensgroße Madonna des Giovanni d'Agostino aus Siena, III. 1816
links ein paar süditalienische angebracht; unter ihnen besonders reizvoll die zwei verhüllten trauernden Gestalten III. 1820/1
in Zeittracht, die offenbar den »pleureurs« französischer Grabmonumente nachgebildet sind, und auf der Säule am Fenster eine allegorische weibliche Gewandstatue (Humilitas) aus Genua. Zwischen den ersteren ein neapolitanisches Madonnenrelief, das gleichfalls den Einfluß französischer Gotik verrät, obgleich schon im Quattrocento entstanden. — Der Raum erhält einen besonderen Reiz durch den spätgotischen Kamin zwischen den beiden Fenstern und die alte Tür mit dem Wappen Baglione, beides Prachtstücke der venezianischen Spätgotik.

Die große Vitrine in der Mitte umschließt die stilverwandte italienische Kleinkunst des späten Mittelalters. Auf dem Pulteinsatz oben ein geschnitzter Kruzifixus in III. 1833
der Art des Giovanni Pisano, sowie eine Holzstatuette der III. 1832
Gottesmutter mit dem Kinde seiner Werkstatt und der reizvollen Alabasterstatuette der Madonna von Nino III. 1813
Pisano, von dessen Hand die Sammlung Simon (Saal 39) noch ein ähnliches Werk enthält. Davor und auf der Rückseite sind unten italienische Elfenbeinarbeiten der Zeit, drei Klappaltäre aus der Werkstatt der Embriachi
in Venedig verteilt, charakteristisch durch die Zusammen- I. 145—147
stellung der halbrunden Beinstücke mit intarsiertem Holz.
Gleiches gilt für die beiden Schmuckkästen mit Liebes- I. 148—150
paaren.

Kleinere Elfenbeinreliefs bieten die beiden Schmalseiten des Pulteinsatzes, und zwar die r. eine ältere, dem Antependium von Salerno nächstverwandte Gruppe, die l. Nachbildungen französischer Arbeiten des XIV. Jahrhunderts (auch Nachgüsse in Bronze). Mit den letzteren sind italienische Kleinbronzen des Trenceto vereinigt, unter denen der ungläubige Thomas und die Statuette des auferstandenen Christus im Stil des A. Orcagna hervorzuheben ist. Ein schönes graviertes Kruzifix auf der Rückseite ist Florentiner Arbeit der Giottischule.

Im Nachbarraum, Saal 4, finden sich — provisorisch hier zwischen koptischer Kunst belassen — zwei schöne spätmittelalterliche Brunnen aus Venedig, die einst malerische Höfe der Lagunenstadt geschmückt haben (ein ebensolcher und ein jüngerer aus Florenz in der Basilika). An ihnen und deutschen Altären (s. S. 29) vorbei gelangt man zur

Basilika (3).

Dieser weite hohe Raum — durch Ausnutzung des Hofes entstanden — gibt dem Bau eine große Hauptachse. Zugleich bietet er umfangreichen Altarwerken, plastischen wie gemalten, die in den Sälen der Gemälde-Galerie reichlich groß erscheinen würden, den ihnen geziemenden Platz und läßt erkennen, wie Altarbilder und Skulpturen im Zusammenhang eines kirchenartigen Raumes, für den sie geschaffen wurden, wirken. Das Vorbild für diesen hohen Saal sind die einfachen Florentiner Hallenkirchen mit flachen Nischenkapellen an den Seiten vom Anfang des 16. Jahrhunderts gewesen. San Francesco al Monte nahe bei San Miniato ist ein klassisches Beispiel dieser Art.

In der apsisartigen Nische, durch die man eintritt, befindet sich linker Hand die zierlich gearbeitete Ma-
V. 338 donnenstatuette von Domenico Gaggini, einem Genuesen, der lange in Sizilien tätig war. Auch dieses Marmorwerk stammt ebendaher.

In der Mitte der Basilika beachte man zunächst die beiden alten Säulen, von denen die eine den »Marzocco« (Löwe), die andere die Wölfin trägt, die Wappentiere der großen, italienischen Kunststädte Florenz und Siena. An diese Säulen lehnt sich ein Chorgestühl, dessen zwanzig Sitze mit feinsten Intarsien mannigfaltig und reich verziert sind, tüchtige Arbeiten von Pantaleone de'Marchis vom Ende des 15. Jahrhunderts. Zwischen den beiden Bänken, deren Aufbau übrigens nicht der ursprüngliche ist, steht ein großes Lesepult (dat. 1531) in gleicher Ar-

heit und von festlicher Schönheit. In den Nischen wechseln Bilder und Skulpturen. Man betrachte zunächst die Gemälde. Rechts zwei Marienglorien von Fra Bartolommeo (1511 dat.) und Giacomo und Giuliano Francia; farbenreiche, aber nicht eigentlich farbenschöne 249
Bilder, die etwa gleichzeitig in Florenz bzw. Bologna ent- 287
standen. Gegenüber finden sich zwei venezianische Altartafeln mit der Madonna zwischen Heiligen, beide feiner im Kolorit. Die eine von Luigi Vivarini stammt aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Komposition und 1165
Figuren sind von steifer Gebundenheit, während das wesentlich jüngere Werk von Paris Bordone mit seiner 191
unruhig bewegten Gruppierung schon den Einfluß von Tizian und Tintoretto verrät. — Die Kunstentwicklung der Inselstadt im Cinquecento ist durch diese beiden Werke gut illustriert.

Unter den Skulpturen wende man sich zunächst den farbig glasierten Robbiaarbeiten zu; es sind florentinische Werke, deren Farbe ganz für die Nachbarschaft von Steinmauern in stumpfem Grau erfunden ist, und die durch den wetterbeständigen Überzug als Außenschmuck besonders geeignet sind. Die Werke von Luca della Robbia, dem Erfinder und besten Meister dieser Technik, befinden sich im oberen Stockwerk (Kab. 31); hier sind nur umfangreiche Glasurarbeiten aus der Werkstatt seiner Nachfolger, z. gr. T. schon aus dem 16. Jahrhundert, aufgestellt. Viele dieser Spätwerke sind nicht besonders fein in der Durchbildung, aber in ihrer kräftigen reichen Farbigkeit gut auf wirkungsvolle Fernwirkung berechnet; so das Rundrelief der hl. Verdiana, die Statue des hl. Antonius mit dem V. 115
Schwein und der Altar mit Christi Auferstehung. Ganz V. 118 V. 111
anders der Madonnenaltar gegenüber, ein frühes, sorg- V. 98
fältig durchgearbeitetes und fein empfundenes Werk von Andrea della Robbia, Lucas Neffen und Werkstattgenossen.

Andreas Sohn, Giovanni della Robbia, war der tüchtigste der dritten Generation. Von ihm stammt die herbe, stumpfbemalte Freigruppe der Beweinung Christi, V. 112
die — wie ähnliche in Florenz — unter dem Einfluß des

gewaltigen Bußpredigers Savonarola entstanden ist. In
V. 265 derselben Nische (der letzten links) beachte man auch eine Kalksteinlünette: Johannes der Evangelist, verehrt von seiner Brüderschaft, von Bartolomeo Bellano, dem besten Donatelloschüler in Padua. Diese steifen Gestalten und geradlinigen Falten kommen vielfach in oberitalienischer Plastik vor.

An der Schmalwand des Saales finden sich noch andere Arbeiten aus Venedig: zwei geschmackvolle Sakristei-
V. 287 brunnen und das ältere Relief des hl. Hieronymus aus der Werkstatt Bartolomeo Bonos, in der gleichzeitig das berühmte Hauptportal des Dogenpalastes entstand. Das
V. 259 Gegenstück, der Reitende Kardinal, stammt von einem Grabmal in Verona, der Stadt der prachtvollen Scaligergräber.

Mittelitalienische Kunst um 1500, wie sie in den abgelegenen Orten der Marken, beeinflußt von Bologna und
V. 286 Venedig, entstand, veranschaulicht die große Madonnenstatue, die als Altarschmuck und Prozessionsbild diente. Steif in der Komposition, ist sie nicht ohne lebensvolle
V. 415 Einzelzüge, während die Kreuzigung Begarellis (in der letzten Nische) voll von unruhiger Bewegung ist und jene sichere Routine besitzt, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts selbst in einer kleinen Stadt wie Modena selbstverständlich geworden war.

An den Nischenpfeilern italienische Familienwappen, die von Palästen stammen, oder als anspruchslose Grabplatten dienten. Das allmähliche Verschwinden heraldischer Strenge geht parallel dem siegreichen Vordringen des Realismus der Frührenaissance.

An die Schmalseite der Basilika grenzt das kleinere Treppenhaus (27), dessen figürlicher Schmuck bei der Deutschen Plastik (S. 53/4).

Die vorn anschließenden Säle enthalten die

SAMMLUNG DER DEUTSCHEN, FRANZÖSISCHEN UND NIEDERLÄNDISCHEN SKULPTUREN.

Außer den plastischen Arbeiten des Mittelalters und der Neuzeit sind hier einige wertvolle Glasgemälde und etliche deutsche Tafelgemälde des 13.—15. Jahrhunderts untergebracht. Die engen Beziehungen zwischen Bildnerei und Malerei, die Unterordnung beider unter die Architektur während des Mittelalters legten solche Zusammenstellung nahe, und gleiches gilt für die Aufstellung französischer und niederländischer Bildwerke in diesen Sälen.

Das rasche Anwachsen der Sammlung in den letzten Jahren verhinderte eine systematische Aufstellung nach historischen Gesichtspunkten, wie sie für den Neubau des »Deutschen Museums« geplant ist. Zurzeit besteht folgende Anordnung:

Saal 2. Sammlung J. Simon (Geschenk).

Saal 4. Größere kirchliche Skulpturen. Mindener Altar. Trierer Statuen. Patrocli-Schrein aus Soest. (Vorläufige Aufstellung.)

Saal 24. (mit der Gröninger Empore). Frühwerke: Mittelalter bis 1400. Kleinplastik: Elfenbeine u. Bronzen des Mittelalters.

Saal 23, 1. Abschnitt: Spätgotik (1400—1450).

Saal 23, 2. 3. Abschnitt. Skulpturen der Zeit 1450 bis 1530 (Bayern, Franken, Oberrhein).

Saal 23, 4. Abschnitt: Neuerwerbungen. Altartafeln von Hans Multscher.

Saal 21. Kleinplastik: Holz und Stein.

Saal 20, 18. Kleinplastik der Renaissance und der Spätzeit: Bronzen, Plaketten, Elfenbeine, Perlmutter- und Wachsarbeiten. Großplastik und Bilder: Niederrhein. Niederlande.

Saal 25. Renaissance, vorwiegend aus Schwaben.

Saal 25, 1. Abschnitt u. 22: Barock und Rokoko.

Porzellane in der Gemäldegalerie (Saal 50). Größere Skulpturen in beiden Treppenhäusern.

DEUTSCHE ORIGINAL-BILDWERKE.

Das 9.—14. Jahrhundert, dessen Bildwerke sich mit einigen Malereien im Saal 24 befinden, ist eine große, überaus wichtige Epoche der cisalpinen Kultur. Denn in ihrer ersten Hälfte fand die Kolonisierung des eigentlichen Deutschlands statt. Die Kunst entwickelte sich gleichzeitig von primitiven Anfängen unter italienisch-antikisierendem und byzantinischem Einfluß zu einer beachtenswerten Selbständigkeit. Im 13. Jahrhundert waren die mannigfaltigen Eindrücke durch innere Verarbeitung und wachsende Naturbeobachtung bereits zu nationaler Einheitlichkeit verschmolzen. Damals erlebte die deutsche Bildnerei ihre erste, ja in mancher Beziehung einzigartige Blüte. Dann brachte die Mystik im 14. Jahrhundert eine Steigerung des seelischen Ausdrucks, und durch die zunehmende Heiligenverehrung kam eine sehr viel reichere Ausschmückung der Kirchen auf.

Das Material für große Bildnereien war Stein oder Metall; dies ward am häufigsten für Türen und Geräte verwendet. Außerdem war von je her Holz und seit dem 14. Jahrhundert gebrannter Ton ein beliebter Werkstoff der Plastik. Eine Bemalung war — mit Ausschluß der Metallarbeiten — überall, auch bei den Elfenbeinskulpturen, selbstverständlich.

Aus dem Anfang der Epoche haben sich lediglich kirchliche Denkmäler erhalten. Von der Großplastik befindet sich das Wichtigste noch heute an seinem ursprünglichen Bestimmungsort. Neben den Fürsten war die Kirche der große Auftraggeber und bis zum 13. Jahrhundert gehörten ihr fast immer auch die ausführenden Künstler an. Das Museum kann diese Werke nur in Gipsabgüssen zeigen.

Links von der Basilika, im südlichen Teil von

Saal 4

sind eine Anzahl größerer Stücke der Sammlung, für die die jetzigen Räume keinen Platz bieten, vorläufig aufgestellt.

Großer Schnitzaltar aus Minden in Westfalen, aus zwei Teilen von verschiedenem Alter zusammengesetzt. Die jetzige Predella, in der Form eines Reliquienschreins, entstammt dem 13. Jahrhundert. Eines der ältesten Denkmäler der auf Altäre angewandten Holzschnitzkunst. Die unter Kleeblattarkaden stehenden und sitzenden kleinen Figuren erinnern im Stil an Metallarbeiten der Reliquienschreine. Bei der Vergrößerung des Altars um 1400 wurde der alte Teil nicht zerstört, sondern dem neuen als Predella eingefügt, wobei man die hervorstehende Wimperge der Schreindekoration entfernte. Dieser große Flügelaltar ist ein hervorragendes Denkmal der norddeutschen Altarbildnerei der Gotik. Bezeichnend, im Gegensatz wenigstens zu den späteren süddeutschen Altären, die Verwendung des Eichenholzes, der gerade obere Abschluß. Von der Bemalung sind Reste erhalten. N. E.

Der Patroclusschrein aus dem Dom zu Soest, von dem Meister Zigefridus um 1313 verfertigt. Reliquienschrein in Form einer gotischen Kirche (an dieser mehrfache neuere Ergänzungen). Die Statuetten (wie das Gerüst des Schreins) aus Silber, vergoldet, stellen dar: Christus, Maria, die Apostel, die Evangelisten (nur einer ist erhalten), und, in der Mitte der Längswände, den hl. Bruno, Erzbischof von Cöln, und den hl. Patroclus, gepanzert, auf Schild und Fähnlein den Soester Adler. Unter den erhaltenen mittelalterlichen Reliquienschreinen einer der späteren. Die Statuetten, geschmiedet, zum Teil mit Edelsteinen geschmückt, gehen wohl auf verschiedene ausführende Hände zurück. Hervorragend der hl. Patroclus. IV. 76

An der Eingangswand: vier Prophetenstatuen, Sandstein, vom Portal der Liebfrauenkirche in Trier, Mitte N. E.

13. Jahrhundert, wichtige Zeugen für das Eindringen der französischen Gotik in Deutschland.

N. E. Bronzeadler (Lesepult), aus Venlo (Holland), ausgezeichneter Bronzeguß um 1500, verwandt mit einer Reihe ähnlicher Stücke in Belgien (dort die ältesten) und in Westdeutschland: Dortmund, Halberstadt.

N. E. An der Westwand: großer Schnitzaltar mit Darstellungen aus der Leidensgeschichte. Eichenholz. Die alte Bemalung der Gesichter u. a. Teile erhalten. Der Rest war vielleicht vergoldet. Mehrfach bezeichnet mit der Marke der Antwerpener Schnitzarbeiten, einer eingebrannten Hand. Altäre dieser Art wurden in Antwerpen, ähnliche auch in Brüssel, in großer Zahl hergestellt und vielfach exportiert nach Skandinavien, nach dem deutschen Küstengebiet und nach dem Rheinland, wo verwandte Schnitzerschulen am Niederrhein bestanden.

Als vollständig erhaltenes Werk gibt der Altar eine Vorstellung davon, wie die (in Saal 20 ausgestellten) Einzelgruppen und Reliefs der niederdeutschen Schulen ursprünglich verwendet waren.

Der Rundgang durch die rechts von der Basilika aufgestellte deutsche Sammlung beginnt bei den frühen mittelalterlichen Arbeiten im

Saal 24.

IV. 1 An der Schmalwand: Westempore aus der Kirche des Benediktinerklosters Gröningen bei Oschersleben. Flachrelief des thronenden Christus als Weltenrichter mit den Wundmalen zwischen den 12 Aposteln (10 erhalten). Das Material, ein zementartiger Stuck, wurde im 12. Jahrhundert oft in der Halberstädter Gegend verwendet. Strenge, symmetrische Darstellung. Reste alter Bemalung.

IV. 3 Auf der Truhe an der linken Längswand aus etwa der gleichen Zeit ein sitzender Engel aus einer Gruppe der Frauen am Grabe (niederrheinisch um 1200). Klarer, monumentaler Aufbau, strenger Gewandstil. Holz mit

IV. 34 guter alter Bemalung. Ein Steinrelief links darüber an

der Wand mit Christus und den 4 Evangelistensymbolen aus Südfrankreich zeigt dieselbe lineare Behandlungsweise.

In der Mitte der Längswand ein großes Kruzifix und eine trauernde Maria, zwei monumentale Holzstatuen aus Naumburg (Mitte des 13. Jahrhunderts). Großzügig in der Komposition, machen sie den ersten Versuch, Innerlichkeit zu geben. Unmittelbare Vorstufen der Meisterwerke in Bamberg und Naumburg. N. E.

Die Tafelmalerei, die im 13. Jahrhundert neben dem Wandbild aufkommt, entwickelt sich Ende des 12. Jahrhunderts im Rahmen der sogenannten byzantinischen Kunstweise zu einem selbständigen Stil mit kunstgewerblichen Reizen. Eins der frühesten Beispiele dieser Gattung ist der Soester Altarvorsatz über der Truhe (zwischen 1200 und 1230) mit drei Darstellungen auf leicht konkavem Grund: Christus vor Kaiphas, Kreuzigung, die Frauen am Grabe. — Gegenüber an derselben Wand der etwa fünfzig Jahre jüngere, auch westfälische Altaraufsatz mit der Dreieinigkeit, Maria und Johannes dem Evangelisten. Unruhiger, fast maniriert durch das bewegte, zackige Faltenwerk. — In der Mitte der Wand ein Altar aus Heiligenstadt (Eichsfeld), um 1400, noch völlig in der ideal gestaltenden Auffassung des 14. Jahrhunderts. Rechts daneben eine große schwäbische Madonna, um 1320, als Ausgang der großen monumentalen Kunst, schon mit Betonung des Innerlichen und Persönlichen. 1216 A. 1216 B. N. E. N. E.

Weiter links nahe dem Wandpfeiler und an demselben ältere nürnbergische Arbeiten: Sandsteinstatue eines Ritters (Kaiser Karl IV.?) vom sogenannten Heldenmeister, einem der Künstler des Schönen Brunnens. Sorgfältige Durchbildung. Ausdruck gespannten, zuwartenden Schauens. Leichtgeschwungene Haltung, die wahrscheinlich durch eine Lanze kompositionell ihren Ausgleich fand. Am Pfeiler drei Prophetenköpfe vom Schönen Brunnen selbst, vom sogenannten Prophetenmeister. Noch feiner in der Durchbildung und sehr wirkungsvoll im Ausdruck. — Rechts darunter Madonnenstatue aus hellem Kalkstein (Nordfrankreich, 14. Jahrhundert). Breite, volle IV. 54. IV. 53. N. E.

Formen. Streben nach malerischer, großartiger Wirkung. Im Typus ist das Weltliche betont.

In der Mitte des Saales vorn: Statuette einer
N. E. Heiligen (Salzburger Gegend um 1400, heller Kalkstein), jugendliche Gestalt in faltenreicher Gewandung; voll keuscher Anmut, und weiter hinten auf einer ge-
IV. 39 drehten Säule ein nordfranzösischer Kandelaberengel (um 1250, Nußbaumholz); charakteristisch für die reife Blütezeit französischer Plastik ist der liebliche Ausdruck und die anmutige Haltung.

IV. 65 Unter der Empore neben der Tür ein kniender Engel (bayerisch, um 1420), sehr feine Modellierung des Körpers und des Gewandes.

Im Mittelfenster selbst eine herrliche französische Glasmalerei (aus Poissy bei Paris). Aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammend, zeigt sie in streng linearem Stil eine Heilige zwischen reichem Rankenwerk. An den seitlichen Fenstern zwei schöne romanische Scheiben in Medaillonform (aus Ingelheim, um 1200): Christus und die Sünderin; Austreibung aus dem Tempel.

Unter der Gröninger Empore eine große Vitrine mit Elfenbeinreliefs der karolingischen, ottonischen und romanischen Zeit, bei denen noch einige wertvolle Metallarbeiten untergebracht sind. Nach den Zeiten der Völkerwanderung verwendet man Elfenbein hauptsächlich zum Schmuck von kirchlichen Geräten, Buchdeckeln, Bischofstäben, Kämmen und Kasten; daneben aber auch zu profanen Arbeiten, wie den reizvollen Schachfiguren und Brettsteinen. Die Werke aus der Zeit Karls des Großen zeigen einen starken Einfluß der spätantiken Kunst. Aus der Schule, die seinem Hofe nahestand, sehen wir hier
I. 39A einen thronenden Christus und eine Kreuzigung. Der Stil
I. 39 der Werke ist ruhig, die Körperformen voll und rundlich. Gegen Ende des 9. Jahrhunderts zeigt sich eine malerischere Reliefauffassung. Die Darstellungen werden bewegter. Ein kleines Täfelchen mit zwei Aposteln unter
I. 33 Arkaden von einem Kasten, zu dem die anderen drei Seiten sich im Münchner Nationalmuseum befinden, gibt ein gutes Beispiel für diese Stilwandlung. Neben Arbeiten

dieser Richtung stehen verschiedene Elfenbeintafeln aus einer Schule, die wahrscheinlich in Metz ihren Sitz hatte. Besonders reizvoll ist hier eine Verkündigung und ein dreistreifiges Relief mit Szenen aus dem neuen Testament. I. 28 I. 31 Um 1000 ist ein Buchdeckel mit dem thronenden Christus I. 38 und den Evangelistensymbolen entstanden, der den Stil eines in Trier arbeitenden Künstlers zeigt, eine derb charakterisierende und lebensvolle Arbeit. Etwas später (um 1100) sind die auf einer hohen künstlerischen Stufe stehenden Reliefs des in der Mitte stehenden Kastens mit dem I. 64 zum Himmel auffahrenden Christus im Mittelstück anzusetzen. Gebundener in der Form schon erscheinen die Apostel des danebenstehenden Turmreliquiars. Beispiele I. 58 des gleichzeitigen hochentwickelten französischen Kunstschaffens finden wir links unten. Die Weiterentwicklung zu dem bewegten Stil der spätromanischen Zeit zeigen die beiden Kreuzigungen wohl der Kölner Schule und die I. 45 auf dem mittleren Absatz stehende reizvolle sitzende Ma- I. 120 donnenstatuette (um 1260), die im Stil den Figuren der Freiberger Goldenen Pforte nahesteht.

Von den romanischen Metallarbeiten beachte man besonders Maria und Johannes von einer Kreuzigung mit IV. 465/6 dem starken Ausdruck des Schmerzes und die Darstellung IV. 467 Christi zwischen den Aposteln.

Unter dem Fenster eine Pultvitrine mit germanischen Gräberfunden der Völkerwanderung aus dem 5. bis 7. Jahrhundert und frühen Bronzearbeiten, unter denen ein sitzender Apostel, ein etwa 1220 entstandener französischer Bronzeguß, der mit Arbeiten des Nicolaus N. E. von Verdun eng verwandt ist, besondere Beachtung verdient.

In der Mitte Vitrine mit gotischen Elfenbeinen und Statuetten:

Die doppelt, teilweise sogar dreimal zusammenklappbaren Tafeln dienten meist als Altärchen für Reise und Haus. Als Darstellung finden wir meist Szenen aus der Passion oder dem Marienleben. Sie wurden in größeren Werkstätten, besonders in Paris, gearbeitet. Vor allem reizvoll wirken die weltlichen Arbeiten, wie die Rück-

seiten von Spiegeln oder die Teile von Kästchen mit Minneszenen.

Von gotischen Elfenbeinarbeiten sind dort ferner in der Vitrine einige stehende Madonnenstatuetten zu beachten. Sie zeigen in ihrer graziösen Schlankheit den ganzen Reiz der überfeinerten französischen Kunst des 14. Jahrhunderts. Sehr anziehend wirkt neben ihnen die
IV. 90 Holzstatuette einer törichten Jungfrau, unübertrefflich in dem einfachen Schwung der gebogenen Linie.
IV. 75 Ferner: »Madonna mit der Traube« aus Kloster Marienbaum bei Xanten, 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, in stoffreicher gotischer Gewandung von weichem Linienschwung (Buchsbaumholz). Noch früher der sitzende
IV. 73 Johannes der Täufer, vielleicht rheinischen Ursprungs, gleichfalls Buchsbaumholz, vom Ende des 14. Jahrhunderts.

Der 1. Abschnitt im Saal 23, der dem Saal 24 benachbart ist, enthält die Werke der Spätgotik, etwa von 1400—1450. Stoffreiche, den Körper stark verhüllende Gewänder mit eigenartig fließenden, oft röhrenförmigen Falten sind für die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts bezeichnend. Daneben zeigen sich im Ausdruck Ansätze zu stärkerer Individualisierung und in manchen erzählenden Stücken überraschend frisch beob-
N. E. achtete genrehafte Züge (vgl. etwa die Geburt Christi
IV. 59 an der linken, die Halbfigur der Maria mit dem Kinde an der rechten Scherwand).
IV. 235 Am Pfeiler zu Saal 24: sitzende Madonna, mit vorhanghaltenden Engeln. Treffliches Werk der bayrischen Schule, voll herber Anmut. An der linken Scherwand eine, auch als Beispiel mittelrheinischer Tonplastik
IV. 74 wichtige, große Statue der Madonna auf der Mondsichel (um 1420). Hier wie bei einer ebenfalls dem Rheingau entstammenden nahe verwandten Statue im Louvre vereinigt sich der Fluß der eigenartig beschwingten Linien aufs glücklichste mit der freien, typisierenden Schönheit der Gesichtszüge, (man achte auch auf das in die Mondsichel eingefügte Profil). Die späteren Jahrzehnte, um die Mitte des Jahrhunderts, sind nüchterner, aber interessant durch

den Beginn schärferer Erfassung der Natur und die schlichte Wiedergabe mancher intim beobachteter Züge: der lesende Johannes und der schlafende Apostel (an der rechten Scherwand). IV. 68 IV. 67

In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts hatte die mystische Frömmigkeit mit ihrer Verinnerlichung und Vermenschlichung der Religion von den Kreisen mancher Orden und berühmter Prediger aus mächtigen Einfluß auf die Literatur und bald auch auf die künstlerische Darstellung der heiligen Vorgänge gewonnen. Ein ergreifendes Beispiel der Plastik, die von dieser Bewegung angeregt war, bietet die Gruppe »Jesus und Johannes« (Saal 24, frei im Raum), die aus Südwestdeutschland, vermutlich aus einem Dominikanerinnenkloster, stammt. In dem Lieblingsjünger, der an der Brust des Meisters ruht, gibt sie ein Symbol des innigen persönlichen Verhältnisses, das diese Kreise, die sich »Gottesfreunde« nannten, im Verkehr der Seele mit ihrem Erlöser gefunden hatten; zugleich auch einen neuen Christustypus, der die menschlichen Züge des Heilands gegenüber denen des Weltenrichters und Königs in den Vordergrund rückt. N. E.

Im späteren 14. Jahrhundert waren es die Passionsspiele, an denen das ganze Volk Anteil nahm und von denen einzelne Höhepunkte sich tief der Seele der Zuhörer einprägten. Mit ihnen zusammen wirkte die religiöse Dichtung befruchtend auf die kirchliche Kunst; ihr Gefühlsgehalt wird wärmer, sie strebt von der bloß symbolischen Darstellung zu lebendiger dramatischer Anschaulichkeit. In der Kreuzigungsszene, die schon längst dargestellt worden war, beschäftigt vor allem der Schmerz der Maria die Phantasie der bildenden Kunst: die »Gruppe unter dem Kreuz« (Saal 23, Abschnitt 1, frei im Raum), das Werk eines oberschwäbischen Meisters, gibt vielleicht das Erschütterndste, was sich von diesem Typus erhalten hat. Christus auf dem Palmesel, Christus als Kreuzträger sind weitere Themen, die sich aus der Passionsgeschichte herauslösen. Von dem ersteren besitzt die Sammlung mit das älteste Beispiel; (Saal 23, Abschnitt 1, frei im Raum). Die größte Beliebtheit jedoch und die N. E. N. E.

liebevollste Ausbildung errang sich das »Vesperbild«, die Darstellung der am Abend des Karfreitags einsam trauernden Mutter, die den toten Sohn auf dem Schoße hält und ihn nicht von sich lassen will. Diese Gruppe, die später in Italien den Namen der »Pietà« erhielt, ist vom 14. bis zum 18. Jahrhundert immer wieder neu gestaltet worden. Die frühsten, im Ausdruck des Schmerzes und in der Darstellung des Todes oft noch starren und derb realistischen Typen sind im Museum noch nicht vertreten; um so besser die aus der Zeit der größten Verbreitung der Vespergruppen, am Anfang des 15. Jahrhunderts. Ein gehaltener, stiller Ausdruck der Trauer verbindet sie alle; mit großem Feingefühl wird die Komposition, meist in Dreiecksform, aufgebaut, der Gegensatz des liegenden Leichnams und der aufrecht sitzenden Mutter in den Linien von Körper und Gewand vermittelt. Die herkömmliche Form der Darstellung gestattet doch jedem Meister große Freiheit in den Einzelheiten, und auch im seelischen Ausdruck. Man vergleiche die zarte, überaus fein durchgeführte Kalk-
IV. 55 steingruppe aus Baden bei Wien (Saal 24, auf der Truhe) mit der düsteren, großartigen Darstellung in
N. E. Stuck, die aus Friaul in jüngster Zeit in die Sammlung überging (am Pfeiler; fragmentarisch erhalten), und
N. E. wieder mit der späteren in Holz, die die schwellende Formenfülle vom Anfang des 15. Jahrhunderts aufgegeben hat und mit starken wirksamen Linienkontrasten, mit lebhafter Bemalung ihren Eindruck erzielt (aus Braunau, Saal 23, 1. Abschnitt, rechte Scherwand).

Die Gotik behauptet in Deutschland bis tief ins 16. Jahrhundert ihre Herrschaft, während in Italien bereits nach 1400 unter dem Einfluß antiker Kunst und gefördert durch ein verfeinertes Naturstudium der neue Stil — die Renaissance — sich schärfer zu trennen beginnt. Auch diesseits der Alpen finden sich in dieser Epoche Anzeichen einer neuen, bei der Erstarkung des Bürgertums mehr weltlichen Gesinnung: bei der Architektur in der Weiträumigkeit und freien, malerischen Behandlung aller Formen, bei der Plastik und Malerei in einem wachsenden Naturalismus und einem Streben nach

Lebendigkeit, das sich bisweilen bis zu nervöser Unruhe steigert.

Die Kirchen füllten sich um jene Zeit mehr und mehr mit großen und kleinen Altären, Epithaphien, Grabmälern und verziertem Chorgestühl; und der erwachende Bürgerstolz kam in der Profankunst auf den Plätzen und Straßen in Brunnen und Rolandsäulen zum Ausdruck.

Den Mittelpunkt des Kunstschaffens bilden die holzgeschnitzten Altäre: der kastenartige Mittelschrein enthielt figurenreiche Gruppen in bildmäßiger Zusammenstellung oder einzelne Heiligenfiguren. Er ruhte auf einer schmaleren, mit Bildwerken oder Malereien verzierten Staffel; und ebenso waren die Flügel, die den Schrein alltags verschlossen, außen und innen mit Reliefs oder Gemälden bedeckt. Über der Mitte aber reckte sich hoch in den Kirchenraum die luftige Bekrönung aus Maßwerk und Fialen, die sich manchmal wie Zweige ineinanderranken und noch einzelne Figuren und Gruppen zwischen sich bergen. Manchen von den Bildwerken fehlt die einstige Bemalung und Vergoldung, allen der ursprüngliche architektonisch-malerische Zusammenhang mit dem Aufbau des Kirchenraums. Und doch sind gerade die tiefen Unterschneidungen, die knittrigen Falten mit ihren malerischen Reflexen, die betonte Modellierung der Köpfe und Hände und die starken reinen Farben, vor allem die reichlich verwendete Vergoldung für das bunte Zwielicht des spätgotischen Kirchenraums und die Halbschatten des Altarschreins erfunden. Im kühlen, hellen Licht moderner Museen wirkt manches allzu deutlich und greller als beabsichtigt.

Der Schwerpunkt deutscher Bildnerei lag im 15. und frühen 16. Jahrhundert in Süddeutschland und den Gebieten am Rhein. Nürnberg, Würzburg, Köln, Mainz, Ulm, Augsburg und München waren die Zentren, aber auch viele kleine Städte in Franken, Bayern und Tirol, in Schwaben, dem Elsaß, Westfalen und dem Rheinland besaßen blühende Werkstätten. In Franken steht Nürnberg mit dem Holzschnitzer Veit Stoß, dem Steinbildhauer Adam Krafft und dem Bronzegießer Peter Vischer an erster

Stelle; den ihnen folgenden gehören Ludwig Krug, Labenwolf und Peter Flötner an. In Unterfranken gelangte Würzburg durch Tilman Riemenschneider zu hohem Ruhm. Bayern wird durch Erasmus Grasser, Hans Leinberger, den Meister von Rabenden und den Meister der Altöttinger Türen, von einigen neuen Forschern Krenniß genannt, vertreten; von Michael Pacher, dem großen Tiroler, einem der bedeutendsten deutschen Künstler überhaupt, besitzt Berlin einige ihm nahestehende Arbeiten. Der Hochaltar von Gmarr zeigt Schulverwandtschaft mit dem Tiroler Wolfgang Asslinger. Vielseitig ist auch Schwaben kennenzulernen in den Ulmern Hans Multscher, Jörg Syrlin d. Ä., dessen großer Einfluß sich z. B. in einer Prophetenbüste vor 1500 ausspricht — der Meister des Blaubeurer Hochaltars, vielleicht Gregor Erhart, geht aus seiner Schule hervor —, Daniel Mauch, Adolf Dauher, Loy Hering, Hans Schwarz sowie in vielen guten Arbeiten, für die ein Künstlername noch nicht gefunden ist. Ähnliches gilt vom Ober- und vom Mittelrhein, der Heimat Backofens und Konrad Meits, sowie von der Kölner Gegend und von Westfalen. Endlich sei unter den in Berlin vertretenen Bildnern der Schleswiger Hans Brüggemann genannt.

Saal 23 Im 1. Abschnitt rechts Werke von Tilman Riemenschneider: in der Mitte ein wichtiges, urkundlich be-
IV. 200 glaubigtes Frühwerk: Christus, der Magdalena erscheinend, vom Magdalenenaltar der Pfarrkirche zu
IV. 207 Münnerstadt (1490—1492). Unter demselben ein reizendes Engelkonzert, dem Meister sehr nahestehend. Rechts und
IV. 202—205 links die vier Evangelisten, ausdrucksstarke Typen, die auch durch die Haltung trefflich charakterisiert sind. In der Mitte der gegenüberliegenden Scherwand
IV. 215 eine eigenhändige Marienfigur in glänzender technischer
IV. 201 Durchbildung. Ebenso hochstehend eine Apostelfigur
IV. 206 links davon. Rechts eine stimmungsvolle Dreifaltig-
IV. 210 keitsgruppe (die Taube fehlt). Zwei klagende Frauen — in einer reichen, dem Barock angehörigen Bemalung — dürften auch auf des Meisters eigene Hand zurückgehen.

Riemenschneiders Werke zeichnen sich aus durch zarte, gefühlvolle Ausdrucksweise, sorgfältige Durchbildung und ein ausgeprägtes Schönheitsgefühl. All dem verdankte er schon zu einer Zeit, da man die deutsche Plastik dieser Zeit noch weniger genau kannte, eine hohe Wertschätzung.

Im gegenüberliegenden Abschnitt finden wir die Kunst des Ober- und Mittelrheins in guten Proben vertreten. Wichtig vor allem die höchst reizvolle Anna selbdritt des Nicolaus Gerhaert von Leiden aus den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts; in genrehafter Naturbeobachtung, subtilster Technik und formaler Reife ein sehr frühes Beispiel von stilistischen Zügen, die erst um die Jahrhundertwende zum Allgemeinbesitz werden, und zudem ein Hauptwerk des ganz Süddeutschland befruchtenden großen Künstlers. Auf der gegenüberliegenden Wand zeigen zwei Reliefs aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts den vollentwickelten Stil der Renaissance: eine Szene von Darstellungen aus dem Marienleben des Marburger Künstlers Heinrich Juppe; darüber der »schlafende Krämer« von Hans von Kolmar. Einstehender Bischof am Fenster gibt einen Begriff von der hochentwickelten Kunst der Schule Hans Backofens aus Mainz. In der Mitte des Ganges hat die herrliche Maria aus Dangolsheim, ein Werk, das der Nürnberger Bildhauer Simon Lainberger am Oberrhein ausführte, Aufstellung gefunden. Die Kunst Nürnbergs und Frankens finden wir in dem rechten 2. Abschnitt. N. E. IV. 298 N. E. N. E. N. E.

An der linken Scherwand sechs kleine Reliefs: Verkündigung und Passionsszenen von einem Frühwerk von Veit Stoß, Teile der Rosenkranztafel aus der Frauenkirche (?), jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg. Rechts charakteristische Arbeiten seiner Werkstatt (Johannes der Evangelist, Madonnenstatuette u. a.). Die großen Statuen der beiden Johannes in der Mitte des Abschnitts, mit den wuchtigen, starkgefügten Gewandmotiven sind den Figuren des Schwabacher Hochaltars nächstverwandt. IV. 173—178 IV. 183, 181 IV. 179, 180

Am Kopf der gegenüberliegenden Scherwand Frauenstatuette mit dem Wappen der Imhof und Muffel von N. E.

Adam Kraft, dem berühmten Steinbildhauer, dessen große Werke sich ausnahmslos in Nürnberg befinden. Gegenüber Werke der bayrischen Schule: Fast
IV. 249, 250 barock die Heiligenstatuen des Georg und Petrus von einem Münchner Künstler. Von dem in dieser Stadt schaffenden Erasmus Grasser die darüber ange-
IV. 237, 238 brachten Büsten. Ihm nahestehend der hl. Sebastian am Fenster. Die Rückwand enthält wichtige Arbeiten des in Landshut tätigen bedeutenden Meisters Hans Leinberger (um 1516—30): in der Mitte eine sitzende Ma-
IV. 259 donna, rechts ein ausgezeichnetes Relief, die Taufe
IV. 257 Christi, mit dem Monogramm des Künstlers, von einem Hauptwerk, dem Johannesaltar zu Moosburg in Oberbayern,
N. E. stammend; links eine Kreuzigung, in der sein Stil zu breiter, malerischer Wirkung fortgebildet ist: Bildwerke dieser Art, wie z. B. die beiden Johannesstatuen der Sammlung Simon, haben in der großzügigen, dekorativen Behandlung des Gewandes, im Einklang des Faltenwerks mit der pathetischen Haltung und Geste der Figur eine offenbare innere Verwandtschaft mit dem Barock. (Leinbergers kleinplastische Werke s. unten.)

Im letzten Abschnitt Tiroler Arbeiten; der kleine
IV. 269 hl. Georg in guter alter Bemalung steht der Kunstweise Michael Pachers sehr nahe. An der einen Scherwand dieses Abschnitts sind jeweils die neuesten Erwerbungen der Sammlung zur Schau gestellt. Zu beiden Seiten des
1621 Ausgangs zwei umfangreiche gemalte Altarflügel von Hans Multscher, dem in Tirol und Schwaben tätigen Ulmer Meister, der als Maler und Bildhauer am Beginn einer neuen Epoche der süddeutschen Kunst steht. Unsere Altartafeln, bezeichnet und 1437 datiert, zeigen seinen kühnen, derben Realismus, seine Freude am Herausholen der plastischen Werte aus der menschlichen Figur und an ihrer Darstellung mit neuen Mitteln der Verkürzung und Schattierung.

Die übrigen Werke der schwäbischen Schule sind zurzeit im

Saal 25

(am Kupfergraben) vereinigt. Sie sind in der Sammlung

so zahlreich vertreten, daß ein lebendiges Bild von der Eigenart der Bildnerei dieses Volksstammes wie auch von dem Stilwandel zwischen 1450 und 1530 entsteht. Vom Wandel der Zeiten am wenigsten berührt ist die Darstellung des Menschlichen. Es gelingt den schwäbischen Meistern fast immer, ihren Figuren einen schlichten und überzeugenden Ausdruck zu geben. Dramatisches Pathos liegt ihnen ebensowenig wie ein Überschwang des Gefühlsausdrucks. In ihren Altargruppen wie in den Reliefs lebt ein ausgesprochener Sinn für zusammengehaltene, klare Komposition. Man vergleiche daraufhin IV. 149
die große Marienkrönung (in einem Altarschrein rechts vom Kamin) mit ihrem kraftvollen, lebendigen Rhythmus, und die über ein Menschenalter jüngere Darstellung desselben Themas von dem Allgäuer Meister Jörg Lede- N. E.
rer. Die religiöse Stimmung wechselt: dort ist sie feierlich, streng, fast herb, hier freundlich, heiter, idyllisch; die hübschen Engelknaben bringen einen genremäßigen Zug, der an Dürers Marienleben erinnert. Der Zusammenschluß der Linien jedoch ist hier wie dort mit verschiedenen Mitteln, aber gleicher Bestimmtheit und bemerkenswertem Geschick durchgeführt.

So gelingt es den Schwaben auch, trotz der Wiedergabe echt volkstümlicher Typen in ihren Heiligengestalten nicht selten Werke zu schaffen, die über die liebenswürdige Wiedergabe des Modells weit hinausführen und zu wirklicher Größe sich erheben: Die Kaisheimer Marienstatue IV. 100
(am Ausgang des Saales) und die Ravensburgerin IV. 97
(rechts vom Kamin), ebenfalls als Schutzmantelmadonna gebildet, beide im Schmuck ihrer alten Bemalung, die letztere durch eine herrliche Vergoldung noch besonders ausgezeichnet, sind solche Glanzstücke, die die besten Traditionen der großen mittelalterlichen Kunst in neuer Gestalt wieder aufleben lassen.

Daneben stehen, namentlich am Ausgang der Epoche, viele Arbeiten, bei denen das Bürgerlich-Behagliche überwiegt. Aber man wird kaum je ein Herabsteigen ins Trockene, Philiströse wahrnehmen; gerade eine Familienszene wie die »Anna selbdritt«, die der Art des jüngeren N. E.

Dauher nahesteht, erfreut ebenso durch die Frische und Natürlichkeit des Ausdrucks, wie durch die ungekünstelt lebhafte, sichere Komposition.

Vielleicht ist Augsburg die Heimat des sogenannten Längsfaltenstils, der bei einer Reihe von Renaissancemeistern zu einem beliebten Mittel der Komposition wird und zu sehr verschiedenen Wirkungen sich verwenden
IV. 114 läßt. Jedenfalls zeigt sich hier neben der gemütvollen Art der ulmischen Sippenbilder eine mehr nach allgemeiner, typischer Schönheit strebende Richtung.

IV. 116—130 Dieser letzteren gehört auch die Büstenreihe und drei dekorierende Puttenpaare aus der Augsburger Annakirche an, die Meister Adolf Dauher für das Chorgestühl der dortigen Fuggerkapelle schuf. Die klaren, großen Formen und die kühle Modellierung verraten den in Augsburg am frühesten zur Herrschaft gelangten italienischen Einfluß. Daß der Bildhauer für diese »Vorfahren Christi« zeitgenössische Gestalten, vor allem aus dem Kreise der Fuggerischen Familie sich zum Modell wählte, macht sie noch wertvoller.

Unter den Werken kleineren Formats sei vor allem
IV. 160 auf die schön erhaltene »Geburt der Maria« mit ihrer hübschen Schilderung der Wochenstube hingewiesen, ein Werk, das seine Motive zum Teil aus Dürers Graphik entlehnt.

Auch die als Schmuck des Saales angebrachten Stücke
N. E. dürfen nicht übersehen werden, vor allem der prachtvolle Brüsseler Wirkteppich über dem Kamin, der die »Bekehrung des Paulus« nach einer Zeichnung des oberdeutschen Malers Hans Baldung gen. Grien darstellt. Die dekorative Wirkung seiner Farben und die reizenden Motive in der Bordüre, vor allem aber der großartige Entwurf dieses monumentalen Gemäldes heben das Stück weit über den Durchschnitt der erhaltenen Bildwebereien hinaus.

Pultvitrine: Kleine Holzreliefs um 1500, für die ebenso wie in der Folgezeit Buchs seiner Härte und Dichtigkeit wegen das beliebteste Material war. Die Modellierung ist fast immer von miniaturhafter Feinheit.

Neben biblischen Darstellungen kommen nicht selten profane vor, besonders häufig Porträts mit einer malerischen Ausgestaltung des architektonischen oder landschaftlichen Hintergrundes. Unter diesen sei auf ein größeres (»Süddeutsch um 1530«) mit Totenkopf und Sanduhr, auf das Medaillenmodell mit Männerbildnis, wie auch auf das größere Männerbildnis ohne Grund (um 1530) besonders hingewiesen. Durch Ausdruck und großartigen Linienzug zeichnen sich die signierte Beweinung Christi und die Kreuzabnahme des Landshuters Hans Leinberger (tätig zwischen 1516 und 1530) aus (vgl. auch S. 40 und 45). Interessant sind auch die hier aufgelegten Plaketten. Besonders fein in der Ausführung die vergoldete Plakette mit Christus zwischen Maria und Johannes, die sich an ein Gemälde Multschers (in der Münchener Pinakothek) anschließt. IV. 291 N. E. IV. 289 IV. 256 N. E. IV 515

Raum 21

enthält vor allem kleinere Bildwerke in Holz, Speckstein und anderem Material der deutschen Renaissance. Den älteren Arbeiten ist ein starker Wirklichkeitssinn eigen, der auch gelegentlich im Motiv zum Ausdruck kommt. Antike Themen werden zunächst in durchaus eigener deutscher Auffassung verbildlicht. Der wachsende Einfluß der italienischen Renaissance führt zu einer glatteren, weniger ausdrucksstarken Manier. Zwar leben die bewegten Stellungen und Gewandmotive noch weiter, haben aber eingeschlossen in italianisierenden Architekturen und Einrahmungen ihre Wirkung verloren. Das Wertvollste dieses Raums ist die Kleinkunst in den Schränken. Neben Buchsarbeiten, die durch die sorgfältige Durchbildung und den edlen Ton des Holzes von besonderem Reiz sind, finden sich köstlich modellierte Flachreliefs in Solenhofener Stein, einem für diese Zeit besonders charakteristischen Material.

Rechts neben dem Eingang ein lautespielender Engel von Hans Brüggemann, dem Hauptmeister der Schleswigschen Schnitzerschule; die temperamentvolle Statuette IV. 305

stammt wahrscheinlich vom Sakramentshäuschen der Husumer Marienkirche (1520).

Links vom Eingang: zwei Reliefs, beide die »Ma-
IV. 301 donna im Rosenhag«, ein am Rhein seit 1400 beliebtes Motiv darstellend, das auch hier — besonders in dem Steinrelief aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts — ganz genrehaft ausgeführt ist. An dem Tonrelief links von
N. E. Jodocus Vredis flächenmäßig stilisiertes Laubwerk, das aus Formen gepreßt an Goldschmiedetechnik erinnert.
IV. 265 Dazwischen ein Holzrelief »Der Liebesbrunnen« (bayrisch, um 1515) mit Altdorferschen Motiven und ein
IV. 138 Flachrelief in Speckstein »Susanna im Bade« vom Meister V. K. (dem Augsburger Victor Kaiser?, von dem eine weitere Arbeit in der Sgl. Simon), das durch die überaus feine Modellierung, mehr noch durch bizarre Linienführung — besonders im Laubwerk — auffällt. Oben das lebensgroße Bildnisrelief in Holz des Bischofs
IV. 142 Philipp von Freysing von dem hauptsächlich als Medailleur bekannten Friedrich Hagenauer (nachweisbar zwischen 1525 und 1546).

Zur Seite der Türe die lebensfrischen bemalten Holzstatuetten von zwei nackten musizierenden Knaben
IV. 199a. N. E. von Peter Flötner, dem vielseitigen Nachfolger Peter Vischers, der, am frühesten bekannt durch seine Bleiplaketten, Kleinbronzen (vgl. Saal 21, S. 50) und Ornamentstiche, jetzt auch als Holzschnitzer, Entwerfer und Verfertiger reichverzierter Möbel und anderer Innendekoration geschätzt wird.

An der Schmalwand rechts neben der Wandvitrine
IV. 192 die bemalte Holzstatuette eines Dudelsackpfeifers, die Übersetzung einer Dürerschen Figur ins Plastische, und weiter oben in der Mitte die Marmorreliefs zweier Engel
IV. 374/5 von Alexander Colins von einem Grabmal in Innsbruck, wo der von italienischer Kunst beeinflußte Niederländer seit 1566 an dem umfangreichen Grabmal Maximilians I. arbeitete. An der Ausgangswand ein großer
IV. 137 Speckssteinaltar aus der Werkstatt Hans Dauhers.

Die Holzstatuetten und -gruppen dieser Epoche befinden sich in der Wandvitrine. In der Mitte die viel-

figurige, fast freiplastische Kreuzigung in der Art des Hans Leinberger (um 1525). Der diesem Meister eigene IV. 258
unruhige Stil (vgl. S. 43, Pultvitrine) erscheint noch gesteigert in der etwa gleichzeitigen Freigruppe »Das Martyrium des hl. Sebastian«. Trotz einzelner neuer IV. 267
Formmotive ist hier noch ein Zusammenhang mit der inneren Bewegtheit der deutschen Spätgotik. Dagegen zeigen die wenig jüngeren Gruppen »Simson mit dem N. E.
Löwen«, »Abraham und Isaak« und am stärksten die N. E.
nackte Frauenfigur der »Geometria« (niederländisch, um N. E.
1550) das Aufgehen in der italienisch-klassizistischen Formenwelt. Weiterhin die Statuette einer klagenden Magdalena aus einer niederländischen Passionsdarstellung, N. E.
von großzügiger Formensprache.

Im 15. Jahrhundert hatte eine gegenseitige Beeinflussung zwischen Norden und Süden stattgefunden; Beweis dafür sind die italienischen Stuckreliefs nach N. E.
deutschen und niederländischen Kompositionen, zwei solche kleineren Ausmaßes in der Vitrine, größere links und rechts neben ihr.

Im selben Schrank Perlmutterarbeiten, die im Zusammenhang mit den übrigen im Saal 20 ausgestellten Perlmutterschnitzereien besprochen sind (S. 48).

Große Vitrine: In Silber getriebene Madonna (1482) von Heinrich Huofnagel, als kunstreiche Arbeit des berühmten Augsburger Goldschmieds von IV. 111
hohem Wert. — Kleine Porträtbüste eines Mannes von Konrad Meit, großzügig in der Auffassung bei miniaturIV. 171
haft feiner Formendurchbildung. — Zwei Gliederpuppen (16. Jahrhundert), die als sorgfältig gearbeitete Anatomie- IV. 189
figuren in den Bildhauerwerkstätten dem Studium dienten, sowie zwei Rundreliefs (Beweinung Christi und Anna IV. 133
selbdritt) von dem Medailleur Hans Schwarz. Von IV. 134
demselben die figurenreichere Darstellung einer Grablegung Christi in reicher Renaissanceumrahmung, von N. E.
Peter Dell das Reliefbildnis des Pancraz Kämmerer. N. E.
— Die Vorliebe für antike (meist mythologische) und allegorische Motive beginnt früher als die restlose Übernahme der klassizistischen Formensprache der Renaissance; erst

das Versagen der eigenen Intuition läßt diese ganz zur Herrschaft gelangen. Charakteristisch für diesen Ausgang der bodenständigen deutschen Kunst sind die Augsburgi-
IV. 144 schen Allegorien »Krieg oder Frieden« (?) und die
IV. 146 »Gerechtigkeit« (um 1530). Erfreulicher erscheint neben ihnen durch die Unmittelbarkeit des Ausdrucks
IV. 294 das Urteil des Paris (um 1535), ein Hochrelief in bemaltem Alabaster und Ton mit fast frei gearbeiteten Figuren.

Auf der andern Längsseite der Vitrine noch einmal dasselbe Thema, das damals diesseits und jenseits der Alpen sehr beliebt war, als Flachrelief in Solnhofener
IV. 114 Stein, kühler und schon ein wenig konventionell vom Meister D. H. (Thomas Hering?) geschildert. Ähnlich im Reliefstil das etwas weiche Bildnis Karls V. von Loy
IV. 139 Hering (um 1532) und Hans Dauhers allegorische
IV. 136 Darstellung: Dürers Zweikampf mit Lazarus Spengler. Durch urwüchsige, ganz persönliche Interpretation und kraftvoll-derbe Formen fällt neben diesen Reliefs der kleine
IV. 191 Sündenfall des Nürnbergers Ludwig Krug auf.

An der zweiten Schmalseite Beispiele für den stark einsetzenden Einfluß der italienischen Renaissance: ein
IV. 196 Alabasterrelief der Kleopatra auf Schiefergrund vom Meister P. E. (1532, wahrscheinlich dem Nürnbergischen Steinschneider Peter Ehemann) nach einer B. Bandinellus signierten Bronzeplakette, sowie das Speckstein modell
IV. 297 einer Medaille für Hans Klur. Auf ihrer Vorderseite ist neben dem halbfigurigen Bildnis der Tod als Gerippe mit Stundenglas und Hippe verbildlicht und auf der Rückseite eine inhaltlich sehr interessante Verspottung des Papsttums ganz im Stil der Nachahmer Michelangelos.

Saal 20,

mit einem gotischen Sternengewölbe eingedeckt, enthält vorwiegend Gemälde und Bildwerke vom Niederrhein, aus Westfalen und den Niederlanden. Dazu in den Vitrinen wertvolle Kleinkunst: Holzarbeiten aus den zuerst genannten Gegenden, sowie deutsche Metallarbeiten und Elfenbeinwerke.

In den drei Fenstern fünf prächtige Glasmalereien aus einer Kirche bei Basel nach dem Entwurf und vielleicht sogar von der Hand des am Oberrhein tätigen Dürerschülers Hans Baldung Grien. Die durchaus naturalistische, fast üppige Darstellungsweise in tiefleuchtenden Farben und mit kräftiger Licht- und Schattenwirkung zeigt den gewaltigen Umschwung, den auch diese Gattung der Malerei seit dem Mittelalter (vgl. Saal 24, S. 32) erfahren hat.

An der Eingangswand eine langgestreckte, etwas handwerksmäßige Altartafel aus Westfalen (Soest, um 1350) mit dem thronenden Christus zwischen den Evangelisten-Symbolen und Heiligen. 1519

Am Fenster zwei Porträtbüsten der Willibald und Anna Imhof von dem in Nürnberg tätigen Niederländer Johann Gregor von der Schardt (nach 1550). Der für Porträts in dieser Zeit charakteristische temperamentlose Naturalismus erscheint hier fast hausbacken. Doch sind diese bemalten Halbfiguren wirkungsvoll durch ihre Größe und als seltene Hauptstücke dieser Gattung der Bildnerei von Wert. IV. 372, 373

An der Hauptwand ein besonders großer Flügelaltar vom sogenannten Meister von Schöppingen (um 1475) mit figurenreichen Darstellungen der Leidensgeschichte Christi. Die leuchtenden Farben, wie auch die Formengebung, gemahnen an die altniederländische Malerei, doch offenbart sich auch hier die westfälische Herkunft in einer mehr auf das Naturalistische ausgehenden Schilderungsweise. Rechts vom Altar ein schönes, zartfarbiges Gemälde »Maria im Grünen unter heiligen Frauen« vom Kölner Meister des Marienlebens (um 1480), das die Unterschiede der Nachbarschulen klar erkennen läßt. 1222 1235

Ganz links ein wenig jüngeres Bild aus Köln »Die Anbetung des Kindes« vom »Meister der Verherrlichung Mariä«, bei dem der Einfluß der altniederländischen Malerei in anderer Weise wie bei dem vorgenannten Gemälde zutage tritt. 1235 A

An der zweiten Schmalwand ein prächtiger, reich-

IV. 272 vergoldeter Schnitzaltar aus Gmarr bei Landeck (um 1500) mit der Madonna zwischen Engeln im nischenartigen Schrein und zwei Heiligen auf den Flügeln. Charakteristisch für den kraftvollen, malerischen Stil im Anschluß an Wolfgang Asslinger.

Am Niederrhein, in Westfalen und den Niederlanden waren die Schnitzaltäre mit vielfigurigen Gruppen kleineren Ausmaßes gefüllt, die bildmäßig angeordnet, aber oft unbemalt waren. Charakteristische Gruppen aus solchen Altären sind an der Eingangs- und an der Mittelwand aufgestellt. Hervorzuheben: die »Klage um den Leich-
IV. 311 nam Christi« (kölnisch, Ende des 15. Jahrhunderts); eine ausdrucksvolle Schilderung in seltenem Größenformat.

IV. 327/8 Zwei Reitergruppen von einer Kreuzigung Christi (Antwerpen, um 1500), fast frei gearbeitet und durch frischen Naturalismus und feine Durchbildung ausgezeichnet.

An der Eingangswand kleinere Kompositionen gleicher oder ähnlicher Herkunft, wie die altbemalte Gruppe »Jo-
IV. 326 hannes, Maria und eine heilige Frau« von einer Kreuzigung vom Meister des Hulshouter Altars, und
IV. 302 jüngere westfälische Reliefs der »Darstellung Christi im
IV. 304 Tempel« und der »Verkündigung«.

Im Eckschrank gegenüber Reliefs und Sta-
IV. 300 tuetten in Holz: die sitzende Madonna mit dem Kinde, eine anmutige Komposition in zarter Farbengebung, wahrscheinlich westfälisch, Ende des 15. Jahrhunderts;
IV. 227 hl. Christoph, fränkisch, um 1470, mit schön erhaltener kräftiger Bemalung. Im Pult kleine deutsche und niederländische Arbeiten in Perlmutter mit biblischen und profanen Darstellungen, Schmuckteile aller Art, bestimmt namentlich zu Mantelschließen und Hutagraffen, wie die Plaketten bei den Italienern.

Die Bronze, der kostbarste Werkstoff der Bildnerei, hatte während des Mittelalters in großem und kleinem Maßstab vielfache Verwendung für die Kirchen gefunden. Ein spätes, besonders schönes Beispiel ist der jetzt im Saal 4 aufgestellte heraldisch strenge Pultadler (niederrheinisch, Ende 15. Jahrhunderts). Peter Vischer d. Ä., der Haupt-

meister der deutschen Erzbildnerei um 1500, hat fast nur Grabmäler geschaffen, denen in weiterem Sinne auch seine großartigste Schöpfung, das Sebaldusgrab in Nürnberg, zuzurechnen ist. Es ist mit einer fast unübersehbaren Fülle von Statuetten und kleinen Gruppen zum Teil genrehaften Charakters geschmückt; und durch das Ausgießen von Modellen zu diesem Monument und von ähnlichen Kompositionen fürs Bürgerhaus kam in Deutschland die profane Kleinkunst in Bronze auf. Von Vischers Nachfolgern: seinen Söhnen sowie Peter Flötner (vgl. S. 50), Labenwolf und andern ward diese Kunstgattung weiter ausgebildet. Nach 1550 entfalteten auch die Niederländer, von denen viele in Italien lernten oder, wie Gian Bologna, ganz zu Italienern wurden, eine besonders fruchtbare Tätigkeit auf diesem Gebiete. Die Plaketten, schon im Mittelalter für Altärchen, Buchdeckelschmuck u. ä. verwendet, werden seit 1500 auch beliebte Verzierung an profanem, kostbarem Kleingerät, sie werden außer in Bronze häufig in Blei gegossen, um als Vorlagen zu dienen. Die Mittelvitrine zunächst dem Eingang enthält Statuetten und Reliefs aus dem weiteren Umkreis von Peter Vischer, die Vitrine am Fenster vor allem die Plaketten von Peter Flötner, und außerdem Bronzearbeiten anderer deutscher Werkstätten des 16. Jahrhunderts. Der dritte Schauschrank endlich jüngere Kleinkunst in Bronze, deutsche und niederländische Arbeiten des 17. Jahrhunderts.

In der Mitte ein großer Brunnen mit flachem Becken und einer Kleopatra als Bekrönung des mit Palmettenfries, Girlanden, Delphinen und drei nackten Frauenstatuetten geschmückten Balusters. Der Brunnen ist mit großer Wahrscheinlichkeit in einer Nürnberger Gießerwerkstatt um 1550 unter dem nachwirkenden Einfluß der Vischer entstanden. Die künstlerisch bedeutsamste Leistung ist die bekrönende Kleopatra, die auf einen unter Flötners Einfluß stehenden Meister zurückgeführt werden muß.

In der ersten Vitrine beachte man die Vischerschen Statuetten des Knaben mit einem Hunde und die frisch IV. 470 u. 472

IV. 476 bewegte Figur eines Cupido; dazu das 1547 datierte Tintenfaß mit einer Vanitas von Georg Vischer.

An der Längsseite nach der Mitte zu nürnbergische
VI. 537 Arbeiten nach 1500: die große Plakette »Orpheus und Eurydike« von Peter Vischer dem Jüngeren und
IV. 538 die »Aussetzung des Romulus« von Hans Vischer (?). Im Motiv und in der kraftvoll freien Formensprache erweisen sich beide Söhne P. V.s als glücklich beeinflußte Schüler der italienischen Renaissance. Ähnliches gilt auch von
IV. 540 dem Rundrelief einer Caritas von Hans Peyßer und
IV. 692 der pathetischen Halbfigur einer Lucretia (Richtung des Hans Dauher). Eine Dürerische Komposition ist die vom Rücken gesehene, stehende, unbekleidete Frau.

Der freistehende Glasschrank vor dem Mittelfenster enthält eine reiche Zahl vortrefflicher Bleiplaketten Peter Flötners und anderer unbekannter, namentlich die Stiche der Kleinmeister benutzender Meister.

IV. 198 An der Fensterseite auch ein kleines Modell in Solenhofener Stein: »Der Gang nach Emmaus« von Flötner. Unter seinen Plaketten sei ihrer Größe und reichen Durchbildung, besonders im Landschaftlichen, wegen die mit
IV. 575 Ate (Verblendung) und den Litai (Abbitten) hervorge-
IV. 580—590 hoben. — Die kleineren Plaketten gehören häufig serien-
IV. 550—558 weise zusammen, wie »Die ältesten deutschen Könige«, die
IV. 593—510 »Planetengötter«, »Die Kardinaltugenden« und viele andere. Neben dem Interesse am Mythologischen und Allegorien ist für Deutschland charakteristisch die Freude an historischen Motiven.

Im Aufsatz ein zierliches Kabinettschränkchen in
IV. 614 Ebenholz mit eingelassenen vergoldeten Plaketten und
IV. 548 je ein aus solchen zusammengesetztes Kästchen und Tintenfaß. Sie zeigen die einstige Verwendung dieser kleinen Reliefs. Ebenda auch die ganz naturalistischen Genrefiguren »Bauer und Bauersfrau zu Markte ziehend«
VI. 481, 482 von Pancraz Labenwolf, dem Meister des bekannten Gänsemännchenbrunnens in Nürnberg.

In der dritten Mittelvitrine einige Eisenschnittarbeiten. In dieser schwierigen Technik zeichnete sich besonders Gottfried Leygebe aus (1630—1682 in Nürnberg

und Berlin tätig); von seiner Hand rührt der im Aufsatz aufgestellte Große Kurfürst als Bellerophon (1680) und das kleine Hochrelief mit der Austreibung des Heliodor her. IV. 498 IV. 874

Ebenda deutsche Bronze- und Bleiplaketten des 17. Jahrhunderts: unruhige, gedrängte Kompositionen in weichem Flachrelief. Unverkennbar ist die Abhängigkeit von italienischer Spätrenaissance und der Mangel völkischer und individueller Eigenart in diesen technisch recht guten Arbeiten.

Weitere spätere Bronzearbeiten in der Wandvitrine des anstoßenden Saales 18. Zu beachten besonders die Kinderstatuetten und Büsten von Frans Duquesnoy gen. Fiammingo, einem in Italien nach 1600 tätigen Niederländer. Zwerghafte Gestalten Verwachsener, niederländischer und deutscher Herkunft, an Callots Stiche erinnernd, zeigen die Freude dieser Epoche am Absonderlichen und Derbkomischen. (Hier anschließend Münzkabinett vgl. S. 185ff.).

Zurück in den Saal 21; die Eckvitrine der gegenüberliegenden Eingangswand enthält die Elfenbeinarbeiten der Spätzeit. Durch den direkten Seehandel mit Südasien kamen größere Mengen dieses im Mittelalter seltenen Werkstoffes nach Europa, und seine prächtige Wirkung entsprach dem Geschmack des Barock in Deutschland so sehr, daß Geräte, kleine und größere Freigruppen in reicher Anzahl damals geschaffen wurden.

Mit den älteren Werken von schlichterer Form, wie der stehenden »Venus« von Artus Quellinus (?), einem Schüler Frans Duquesnoys, und der »Adam- und Eva-Gruppe« des in Nürnberg Berlin und Schwebisch-Hall tätigen Leonhard Kern vergleiche man die großartigen Schöpfungen des ausgehenden 17. Jahrhunderts, wie die üppigweiche Darstellung von »Omphale mit Amor« von einem unbekannten Deutschen, den »stehenden Herkules« und »Herkules mit dem nemäischen Löwen«, die für Jugendwerke Andreas Schlüters, des größten Bildhauers in Berlin, gelten. I. 181 I. 188 I. 194 I. 192 I. 193

Das 18. Jahrhundert wird durch die fein komponierten Bildnisreliefs und kleinen Büsten von C. A. Lücke (Vater und Sohn), Permoser und Hennen charakteri-

siert. Das hochstehende technische Können jener Zeit zeigt sich ebenso deutlich in den vielfigurigen Hochreliefs mit verschiedenartigen Darstellungen wie in den in zartestem Relief aufs feinste durchgebildeten Porträts. Die letzteren zum Teil in der Wandvitrine in Kabinett 21.

Von hier gelangt man, die westliche Ecke von Saal 23 noch einmal durchquerend,

nach Saal 22

— am Kupfergraben gelegen —, der die andern Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts enthält.

Die kirchliche Großplastik des späten 16. und des 17. Jahrhunderts ist in der Sammlung noch kaum vertreten. So reizvoll und lebendig die ornamentale Bildnerei sich in der Spätrenaissancezeit weiter entwickelt, so unselbständig und vielfach auch unerfreulich sind die Figuren der großen Altarwerke und Epitaphien. Im 17. Jahrhundert zeigt sich eine allmähliche Gesundung und Neubelebung des plastischen Gefühls; doch stehen die nicht häufigen hervorragenden Werke noch stark unter dem Einfluß fremder, teils italienischer, teils niederländischer Vorbilder. Am Anfang der Epoche knüpft die Holzplastik in Süddeutschland an den Stil der von Niederländern und Deutschen in München und Augsburg zur
N. E. Blüte gebrachten Erzplastik an (Beispiel: eine weibliche Holzstatue, lebensgroß, Saal 25, 1. Abschnitt, am Fenster). Wie eine Übersetzung Rubensscher Figuren in die Sprache
N. E. der Holzplastik erscheint eine Magdalena am Kreuzesstamm, die zeitlich die Reihe der späten Barockskulpturen größeren Umfangs im Saal 22 eröffnet.

Was sonst im Saal 22 und im anstoßenden Abschnitt 1 von Saal 25 ausgestellt ist, gehört mit wenigen Ausnahmen dem 18. Jahrhundert an. Zugleich mit der kirchlichen Architektur erlebte damals die Altarplastik in Süddeutschland eine neue Blütezeit, die an Umfang und Volkstümlichkeit hinter der um 1500 nicht zurücksteht. Von dem bedeutendsten süddeutschen
IV. 418, 419 Meister, dem Oberbayern Franz Ignaz Günther, besitzt die Sammlung zwei kostbare Tonmodelle zu großen

Altarfiguren und eine auf Wolken kniende Madonna; von IV. 420
dem gleichfalls als Schöpfer großartiger Altäre bekannten IV. 413
Egid Quirin Asam (1692—1780) eine ausgezeichnete
bemalte Madonnenstatuette. Aus der Freiburger Gegend
stammt eine Madonna in Alabaster, gleich bezeichnend N. E.
für den üppig rauschenden Gewandstil wie für den Ausdruck schwärmerischer Entrücktheit, der den Malern und Plastikern des Rokoko zum Hauptthema ihrer weiblichen Heiligengestalten wurde. Nicht weniger liegt ihnen die machtvolle pathetische Geste (vgl. die beiden Prophetengestalten an der Rückwand, zur Seite der Pietà), die N. E.
liebenswürdige Grazie schwebender und fliegender Engel- N. E.
gestalten, die auch hier, obwohl von ihrem ursprünglichen dekorativen Zusammenhang losgelöst, ihren Reiz entfalten.

Nach der Mitte des Jahrhunderts wird das Rokoko abgelöst durch den Klassizismus, dessen schlichte Gestaltungsweise ganz besonders in kleinen Reliefbildnissen zum Beschauer spricht: man beachte in der am Fenster stehenden Vitrine vor allem die Arbeiten von Landolin Ohnmacht, und das in seinem charakteristischen Rahmen IV. 430. 431
erhaltene Bildnis des Georg Dillis von J. P. Melchior. N. E.

Wir durchschreiten nun die deutschen Sammlungsräume und gelangen durch die Basilika in das

hintere Treppenhaus (27),

wo die monumentale Skulptur des 18. Jahrhunderts aufgestellt ist. Rechts und links des Treppenaufgangs zwei Meisterwerke des Parisers Jean Baptiste Pigalle (1714—1785): Merkur und Venus, in weißem Marmor. IV. 448. 449
Friedrich der Große erhielt sie um 1748 von Ludwig XV. als Geschenk. Sie standen im Park von Sanssouci, bis sie Wilhelm II. den Unbilden der Witterung entzog und 1904 dem Museum überwies. Oben in den Nischen finden wir den großen König selbst mit seinen Generalen. Die Statue Friedrichs II. ist eine Kopie nach dem Original von Gottfried Schadow in Stettin, die der Generale sind Originale, die früher auf dem Wilhelmsplatz in Berlin standen und dort um 1860 durch Bronzekopien ersetzt wurden. Rechts vom König Zieten (1794), links Leopold von Dessau IV. 433

IV. 438 (1798—1800), beides Werke Gottfried Schadows; zu ihnen
IV. 434—37 gehören die unten an den Wänden hängenden Reliefs.
439—441 Neben Zieten folgt rechts Friedrich Wilhelm von Seidlitz
IV. 455 in der Uniform der nach ihm benannten Kürassiere, ein Werk Tassaerts, eines Antwerpener Meisters, der von 1775—88 als Hofbildhauer in Berlin wirkte und Schadows Lehrer und Vorgänger an der Akademie war. Von Tassaert auch die Statue des Feldmarschalls Jakob Keith, links
IV. 456 von Leopold von Dessau. Die beiden Standbilder zu-
IV. 450, 451 äußerst rechts und links, die Generale von Winterfeldt (links) und Graf Schwerin (rechts) gehören, wie schon das antike Kostüm und die pompösen Stellungsmotive zeigen, einer früheren Zeit an. Sie sind von dem französischen Bildhauer François Gaspard Adam dem Jüngeren in seiner Berliner Zeit, in den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts, begonnen und nach seinem Weggang von anderer Hand vollendet worden.

Rechts vom Treppenhaus liegen die zwei Ausstellungssäle (15 u. 16) des Münzkabinetts. (Eine ausführliche Besprechung der hier gezeigten Kleinkunst am Ende dieses Führers S. 185 ff.).

Links vom Treppenhaus werden nunmehr die Säle 9 bis 14 aufgesucht mit der

ABTEILUNG ISLAMISCHER KUNST.

(Die Abteilung ist in einer vor allem durch die Schenkung und Einordnung der bisher geschlossen aufgestellten Sammlung Sarre bedingten Umstellung begriffen; die im folgenden gegebene Anordnung war zur Zeit der Drucklegung noch nicht ganz durchgeführt.)

Saal 11 und 12. Palastfassade von Mschatta.

Das mächtige, höchst merkwürdige Monument, ein Geschenk des Sultans Abdul Hamid II. an Kaiser Wilhelm II., der es dem Kaiser Friedrich-Museum überwies, ist eines der interessantesten Denkmäler, die uns in Vorderasien aus der nachbabylonisch-assyrischen Zeit erhalten sind. Was wir vor uns sehen, ist der Schmuck des das Eingangsportal flankierenden Fassadenteils, in porösem Kalkstein ausgeführt, etwas über 6 m in der Höhe und, ursprünglich, auf jeder Seite des Portals etwa 24 m breit.

Übertragen wurden die mächtigen Werkstücke im Winter 1903/1904 durch den Baurat Dr. Schumacher in Haifa und Professor B. Schulz in Charlottenburg, der gleichzeitig die auf Veranlassung von Kaiser Wilhelm II. unternommenen Ausgrabungen in Baalbek leitete. Die Mittel zur Durchführung des schwierigen Transportes verdanken die Staatl. Museen dem Fürsten Guido Henckel von Donnersmarck.

Dieser Teil der Fassade ist bis auf die beiden untersten Steinlagen ganz mit dichten Ornamenten bedeckt. Die am stärksten in die Augen fallenden dekorativen Elemente sind, außer dem kräftigen Sockel und dem stark ausladenden Gesims, große Zickzacklinien, die stark hervortretende Rosetten einfassen und sich quer über die ganze Fassade ziehen. Sämtliche Profile wie die ganze

Fläche sind förmlich übersponnen mit den reichsten Ornamenten, die teils von der Antike abgeleitet, teils orientalischen Ursprungs sind, und in denen das spätere arabische Ornament vielfach in seinen Vorbildern erscheint. Der Raum zwischen und über den Zickzacklinien ist bedeckt mit Weinlaub, das, aus einer Vase oder aus dem Boden herauskommend, die ganze Fläche rankend überzieht, und in dessen Zweigen sich Vögel bewegen, während zu seiten der Vasen Löwen, Greife, Kentauren und andere vorwiegend vorderasiatische Fabeltiere stehen. Die technische Behandlung zeugt von großer Kunstfertigkeit; dadurch, daß das Relief kräftig eingegraben ist, taucht das Ornament hell aus dem Tiefendunkel auf und konnte so in dem blendenden Licht der syrischen Wüste besonders wirkungsvoll zur Geltung kommen.

Der Palast von Mschatta (der arabische Ausdruck für Winterlager), etwa zwei Tagereisen östlich vom Jordan am Rande der syrischen Wüste, ganz nahe der Pilgerstraße nach Mekka gelegen, galt früher als ein Bau eines der letzten Sassanidenfürsten, Chosroës II. († 628 n. Chr.), der eine Zeitlang nicht nur Syrien, sondern auch Ägypten unterworfen hatte. Prof. J. Strzygowski, dem das Museum die Anregung zur Erwerbung (bei der auch die Herren Prof. Euting und Brünnow behilflich waren) verdankt, ist geneigt, ihn auf die Zeit um 400 n. Chr. zurückzuführen und weist ihn Baumeistern aus Mesopotamien zu, die sich christlicher und persischer Arbeiter bedienten. Der antike bzw. byzantinische Einfluß läßt sich am stärksten in der am besten erhaltenen Seite links vom Portal erkennen, während in der Ornamentik der rechten Seite, in welcher Tiere ganz fehlen, rein orientalische Motive dominieren, die an sassanidisch-persische Denkmäler erinnern. Doch hat die neuere Forschung, vor allem auch die Entdeckung einer Reihe von anderen, ähnlichen Schloßanlagen in der Nähe von Mschatta, die nachweisbar aus den ersten Jahrhunderten des Islams, dem 7.—8. Jahrh. n. Chr. stammen, im Gegensatz zu den früheren Datierungen nahegelegt, daß auch Mschatta in die gleiche Zeit zu setzen ist und von dem omajjadischen Kalifen Walid II. im Jahre 743 n. Chr.

errichtet wurde. Der nur kurze Zeit regierende Herrscher ließ den Bau unvollendet zurück.

Gegenüber der Fassade sind die Bruchstücke einer Portalumrahmung von einem der erwähnten Bauwerke, von dem Schlosse El Tuba, angebracht. Sie zeigen eine verwandte Dekoration. Hier sind ferner einige Ständer mit islamischen Stoffen aus Gräberfunden in Ägypten (gewebt, gewirkt, bestickt und bedruckt) aufgestellt, und in einer Vitrine unglasierte, in Relief — durch Anguß oder druch Einpressen — dekorierte mesopotamische Tonwaren des 11.—13. Jahrh.

Der zugehörige Raum 12 ist für Leihausstellungen vorbehalten und enthält gegenwärtig die Sammlung des Studiendirektors Dr. Draeger (Persische Keramik des 12.—14. Jh. und andere persische Kleinkunst).

An der Seitenwand vor dem Treppenhaus sind einige Abgüsse von Portalstücken, Fenstern und Ornamenten kirchlicher Bauten Nordsyriens aufgestellt, die als Geschenk von Mr. Allison V. Armour in New York an das Museum gelangten. Sie zeigen eine der Fassade von Mschatta verwandte Ornamentik, aber ohne ausgesprochen orientalische Beimischung. Ebenda einige vorislamische Stoffreste aus ägyptischen Gräbern.

Der Fassade gegenüber ist der Eingang zu dem kleinen

Raum 13. Parthisch-sassanidische Kunst.

In zwei Vitrinen werden Terrakotten, Fayencen, Bronzen und Silberarbeiten aus der parthischen und der sassanidischen Epoche gezeigt, die als Vorstufe für die islamische Kunst in Mesopotamien und Persien von besonderer Bedeutung sind. Wir heben eine große bronzene Henkelkanne des 6. Jahrh., ein Silberfigürchen des Königs Narses, einige glasierte, parthische Sarkophagfragmente und Beispiele altorientalischer Keramik hervor. Bereits aus dem Anfang der islamischen Periode, aber noch ganz in Überlieferungen des älteren Orients befangen, ist eine

Reihe von mesopotamischen Stuckreliefs, meist mit Tiermotiven in Kreisen. Eine Freskomalerei mit der Darstellung einer nackten weiblichen Figur, die noch vollkommen in spätantikem Geiste aufgefaßt ist, stammt aus dem nicht weit von Mschatta gelegenen kleinen Wüstenschloß Kuseir Amra, das nachweislich zwischen den Jahren 715 und 740 erbaut wurde. In einem Schautisch sind ägyptische und syrische Elfenbeinschnitzereien ausgelegt, die mit dem Schmuckwerk von Mschatta nahe verwandt erscheinen. Die im Schrägschnitt dekorierten Holzbretter an den Wänden gehören dagegen meist der Tulunidenzeit Ägyptens an (9. Jahrh.) und sind im Zusammenhang mit dem Samarrastil (Saal 14) zu betrachten. Die Teppiche dieses Raumes sind großenteils anatolische und armenische Arbeiten des 17.—18. Jahrh. und hier lediglich als Ausstattungsstücke verwandt.

Saal 14. Die Kunst von Samarra.

Dieser Raum birgt vor allem Abgüsse nach Stuckdekorationen aus den von Prof. Herzfeld 1911—13 geleiteten Ausgrabungen im Ruinenfelde der Khalifenresidenz Samarra, nördlich von Bagdad. Sie sind am Fundorte selbst aus demselben Material und nach demselben Verfahren wie die Originale angefertigt, so daß sie diese in vollem Maße zu ersetzen vermögen. Sie vermitteln zum ersten Male eine deutliche Vorstellung von der Ornamentik der frühen Abbasidenzeit und zeigen, obwohl die Bautätigkeit der Stadt kaum 50 Jahre gedauert hat (von 838—883 n. Chr.), erhebliche Stilverschiedenheiten. In manchen Einzelheiten sind noch Nachwirkungen des Mschattadekors zu verspüren. Diese Wandverzierungen und die Beispiele von Kleinfunden, die in einigen Vitrinen ausgestellt sind, geben uns ein wenn auch sehr unvollständiges, so doch einigermaßen zutreffendes Bild von der in den Märchen von 1001 Nacht so überschwänglich gepriesenen Bagdader Kultur in der Zeit des Harûn er-Raschîd und seiner Nachfolger. Wir finden darunter die ältesten und gleichzeitig an Farb-

tönen reichsten Beispiele von Lüsterfayence, sowie andere keramische Dekorationsweisen, die teilweise auf ostasiatische Vorbilder zurückgehen. Auch ostasiatische Keramik selbst, Steingut wie Porzellan, wurde bei den Grabungen gefunden, die auch Proben von Wandmalerei zutage förderten. Einige Kapitelle stammen aus anderen mesopotamischen Fundorten, die Bronzegeräte aus der Tulunidenzeit Ägyptens.

Die beiden korridorartigen Säle 9 und 10, die sich an den großen Mschatta-Raum anschließen, enthalten Kunstwerke des islamischen Orients. Der weitaus größte Teil der Gegenstände ist durch Schenkung in das Kaiser Friedrich-Museum gelangt.

Saal 10. Islamische Kunst Ägyptens und des westlichen Vorderasien.

Dieser Saal enthielt früher die von Prof. Sarre hauptsächlich auf seinen Reisen im Orient zusammengebrachte und nunmehr größtenteils als Schenkung dem Museumsbestande einverleibte Sammlung islamischer Kunst. Jetzt sind hier die Erzeugnisse des westlichen und mittleren Islam nach ihren Ursprungsländern gruppiert.

Unter den wenigen spanisch-maurischen Arbeiten verdienen eine Lüsterschale mit der arabischen Bezeichnung »Málaga«, ein Knüpfteppich des 14. Jahrh. und ein durchbrochen geschnitztes Doppelfenster aus Murcia Beachtung. Die Kairener Kunst der Fatimidenzeit (10.—12. Jahrh.) ist besonders durch Gläser in verschiedenen, z. T. noch von der Antike überkommenen Ziertechniken, ferner in Holzschnitzereien (vielfach mit figürlichen Motiven), gravierten Bronzen und einigen Fayencen vertreten. Weitere Keramiken und Schnitzereien gehören bereits der Mamlukenzeit Ägyptens an, der nach neueren Forschungen auch Knüpfarbeiten wie der hier ausgestellte dreifarbige sogen. Damaskusteppich (von seidenartigem Glanz und geometrischer Gliederung) zuzurechnen sind. Ägyptisch ist ferner unter den

tauschierten Bronzegeräten ein großer Korankasten, während die übrigen Stücke, meist sogen. »Mosulbronzen« des 12.—14. Jahrhunderts, mesopotamischer oder syrischer Herkunft sind. Eine besondere Gruppe bilden die in Rakka am Euphrat gefundenen Fayencen des 11.—13. Jahrhunderts mit Bleiglasuren, die im allgemeinen der keramischen Industrie Syriens zugezählt werden.

Eine der Vitrinen zeigt ferner geschnitzte und bemalte Kästen aus Elfenbein und sog. »Olifante«, alle vermutlich sarazenisch-unteritalienischer Provenienz und meist aus dem 12. Jahrhundert. Den Glanzpunkt des Saales bilden die emaillierten und vergoldeten syrischen Glasgefäße (Tischgerät und Moscheeampeln) aus dem 13. bis 14. Jahrhundert; sie finden ihre Ergänzung in einer Serie von kleinen emaillierten Bechern und einer Tischvitrine mit Fragmenten von ähnlichen Prunkgefäßen in allen Verfeinerungen dieser reizvollen Technik. Aus der Seldschukenzeit Kleinasiens sind einige Holztüren des 13. Jh., sowie Stuckreste und keramische Proben vorhanden, und als frühestes in europäischen Sammlungen bewahrtes Beispiel türkischer Knüpfkunst ein Teppichfragment mit stark stilisiertem mongolischem Tiermotiv (Drache und Phönix). Von der Kunst der Osmanen im 15.—17. Jahrh. erhält der Besucher durch die ausgestellten Beispiele von Gefäß- und Fliesenkeramik nur einen allgemeinen Eindruck; einen größeren Bestand an Erzeugnissen dieser Art besitzt das Schloßmuseum.

Am Ende dieses Saales sind drei Wände von der Innendekoration eines christlichen Hauses in Aleppo zur Aufstellung gelangt, die von einem persischen oder türkischen Künstler in figürlichen und ornamentalen Motiven zu Beginn des 17. Jahrhunderts ausgeführt wurde.

Saal 9. Islamische Kunst Persiens.

Dieser Saal erhält seinen Charakter durch eine gewählte Sammlung vorderasiatischer, meist persischer Teppiche, großenteils Prachtstücke von ungewöhnlich guter Erhaltung. Die große Mehrzahl der

Teppiche stammt aus einem Geschenk des Generaldirektors Dr. v. Bode gelegentlich der Eröffnung des Museums.

Besonders bemerkenswert ist zunächst der große Tierteppich an der hinteren Schmalwand, eine persische Arbeit aus dem 16. Jahrhundert, die in ihrer Zeichnung und ihrem Dekor den starken Einfluß der chinesischen Kunst bekundet. An der Hauptwand hängen zwei sehmale, sehr lange Teppiche, deren Felder stilisierte Tiere zwischen Pflanzenornament aufweisen, unter ihnen wiederholt den aufrechtstehenden chinesischen Drachen. Die Herkunft dieser wohl noch aus dem 15. Jahrhundert stammenden Teppiche ist im ehemaligen Armenien zu suchen. Daneben ein ebenfalls früher, persischer Typus mit großem Medaillon, Eckzwickeln und schöner Borte und ein charakteristischer sog. Gartenteppich des 17. Jh. Ein langer, sehr fein geknüpfter Teppich mit Arabeskenranken gehört der Zeit um 1500 an. Ein mittelgroßes Stück, jetzt von quadratischer Form, mit großen Blüten und Blättern, stammt aus dem nordwestlichen Persien vom Beginn des 16. Jahrhunderts. Ferner ein sog. Heratteppich mit rotem Grund und an der Ausgangswand ein blauer, prachtvoller sog. Vasenteppich des 16. Jahrh. An der Fensterwand hängen in Rahmen ein paar kleinere Beispiele, darunter ein äußerst prächtiger, mit Silberfäden durchschossener persischer Seidenteppich des 17. Jahrh. (sog. Polenteppich), ein reizvoller persischer Baumteppich, ein früher kleinasiatischer Gebetsteppich mit großem Wolkenband und ein gewirkter persischer Seidenteppich des 17. Jahrhunderts.

In mehreren Schränken und Vitrinen sowie an den Wänden sind Beispiele der verschiedenen Zweige des persisch-islamischen Kunstgewerbes ausgestellt, viele davon aus der Schenkung der Sammlung Sarre. Die vorderen Vitrinen und die Wandschränke enthalten Fliesen- und Gefäßkeramik des 12.—14. Jahrh. aus Raghes, Sultanabad, Kaschan u. a. O., in verschiedenen Techniken, unter denen die der Lüsterfayence für den mohammedanischen Orient besonders charakteristisch und durch hervorragende Beispiele vertreten ist. Ein Hauptstück ist die freistehende,

große, hellblaue Vase mit Reliefdekoration, die wohl aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt. An den Wänden sind große Bruchstücke von Fayencemosaik und anderer Architekturkeramik aus Persien und Westturkestan angebracht; in den hinteren kleinen Schränken Beispiele von persischen Halbfayencen des 16.—18. Jahrh., die großenteils der Nachahmung chinesischer Blauporzellane ihre Entstehung verdanken.

Die Metallarbeiten sind in zwei Vitrinen untergebracht; die eine enthält Bronzegefäße mit Silber- und Goldtauschierung (sog. Mossulbronzen), wie sie im 13. bis 14. Jahrhundert in Mesopotamien, Persien und Syrien hergestellt wurden; in der anderen sind gegossene Bronzen (zum Teil frühislamische Tierdarstellungen), Räuchergefäße verschiedener Art, Schmuckstücke aus Gold und einiges Silbergerät (Schale mit Lautenspieler, Kanne mit getriebenen Reliefmotiven u. a. m.) zur Schau gestellt. Im letzten Teile des Saales bemerkt man ferner einige Holzschnitzereien, darunter eine persische Doppeltür mit dem Datum 999 d. H. (= 1590 n. Chr.).

Zur Beachtung. Weitere Erzeugnisse islamischer Kunst findet der Besucher noch in folgenden staatlichen Sammlungen: im Schloßmuseum (Teppiche und andere persische und türkische Kunst jüngerer Zeit, etwa vom 16. Jahrh. an, sowie spanisch-maurische Arbeiten des 14. bis 17. Jahrh.), im Kunstgewerbemuseum (orientalische Gewebe und Stickereien in der Stoffsammlung, Beispiele orientalischer Buchkunst in der Bibliothek), im Alten Museum (Gläser der islamischen Epoche in der Sammlung F. v. Gans im Antiquarium), im Zeughaus (orientalische Waffen und Fahnen; türkisches Prunkzelt) und im Museum für Völkerkunde (Sammelbände mit indischen sowie einigen persischen Miniaturen in der Indischen Abteilung).

OBERGESCHOSS.

GEMÄLDEGALERIE UND ITALIENISCHE SKULPTUREN.[1])

Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde. Achte Auflage. Berlin, 1920.

Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Vollständiger beschr. Katalog m. Abbild. sämtlicher Gemälde. bearbeitet von Hans Posse. 4°. 2. Aufl. Berlin, Julius Bard, 1913. I. Abtl. Die romanischen Länder. II. Abtl. Die germanischen Länder.

Die Gemäldegalerie der Königlichen Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Text von Julius Meyer, Wilhelm Bode u. a. Herausgegeben von der Generalverwaltung. In 26 Lieferungen. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung. Erschienen sind seit 1888 vierundzwanzig Lieferungen.

Sammlung von Renaissancekunstwerken. Gestiftet von James Simon in Berlin zum 18. Oktober 1904. 4°. 2. Ausg. 1908.

---

[1]) Die seitlich beigefügten Nummern dieser Abteilung entsprechen denen des beschreibenden Verzeichnisses der Gemälde. Ein vorangestelltes S. weist auf den Katalog: Sammlung von Renaissancekunstwerken, gestiftet von James Simon, hin. Über die Kataloge der Bildwerke der Christlichen Epochen Bd. I—V vgl. S. XXII.

Geschichte der Sammlung.

Die Berliner Gemäldesammlung ist unter den größeren Galerien des Kontinents die jüngste. Zwar hatten schon in früheren Zeiten der Große Kurfürst, König Friedrich I. und namentlich Friedrich der Große teils durch Einzelkäufe, teils durch Erbschaft allmählich eine nicht unerhebliche Anzahl hervorragender Werke älterer Meister erworben und in ihren Schlössern zu Berlin, Potsdam und Charlottenburg aufgestellt, allein den Plan einer Galeriebildung faßte und verwirklichte erst Friedrich Wilhelm III., indem er mit einer passenden Auswahl jener Gemälde zwei neu angekaufte Sammlungen zu einem Ganzen vereinigte. Es wurde nämlich 1815 zu Paris die Galerie Giustiniani (gegründet in Rom um die Wende des 16. und 17. Jahrh.), und 1821 die Sammlung des in Berlin lebenden englischen Kaufmanns Solly erworben. Beide bedurften der Sichtung. Aus der an 3000 Gemälde zählenden Sammlung Solly wurden 677, von den 157 Giustiniani-Bildern 83 für die neue Galerie bestimmt; die schon 1820 in Aussicht genommene, aber erst 1829 bewirkte Auslese aus den Kgl. Schlössern umfaßte etwa 350 Stücke. Dazu kamen noch 11 in den Jahren 1820—1830 gemachte einzelne Erwerbungen, deren Ankauf zum Teil Fr. v. Rumohr in Italien vermittelt hatte. Im ganzen enthielt die neu geschaffene Sammlung etwa 1200 Gemälde, eine Zahl, welche den jetzigen Bestand um fast 150 Bilder übertrifft, obgleich nahezu die Hälfte desselben aus neueren Erwerbungen besteht.

Jene verschiedenen Sammlungen ergänzten sich zu einem lehrreichen Gesamtbilde der geschichtlichen Entwicklung der Malerei. Die Galerie Solly enthielt, neben einigen guten Werken des Trecento, die verschiedenen italienischen Schulen des 15. Jahrh. in ganz ungewöhnlichem Umfang, vertrat daher in seltener Weise diese bedeutenden Epochen der italienischen Malerei, während sie aus der Blütezeit derselben, dem 16. Jahrh., nur eine Reihe von Meistern zweiten und dritten Ranges aufzuweisen hatte. Aus der altniederländischen Schule besaß sie das Hauptwerk der Brüder van Eyck, den Genter Altar, sowie einzelne Werke ihrer Nachfolger. Hinzu kamen Arbeiten deutscher Schule des 15. und 16. Jahrh., endlich aus der

flämischen und holländischen Schule des 17. Jahrh. Bilder kleiner Meister und einzelne bedeutendere Stücke. Aus der Sammlung Giustiniani wurde eine Folge guter Werke der italienischen Naturalisten und Akademiker des 17. Jahrh. gewonnen. Die Kgl. Schlösser lieferten schließlich einige auserlesene Werke bedeutender italienischer Meister vom 16.—18. Jahrh., Bilder aus der französischen Schule, aus der deutschen Schule Werke von L. Cranach, insbesondere aber eine Anzahl vorzüglicher Arbeiten der flämischen und holländischen Malerei des 17. Jahrh. Unter den einzelnen Erwerbungen seitens der Museumsverwaltung waren mehrere ausgezeichnete Bilder aus verschiedenen Schulen, namentlich zwei Gemälde von Raffael und andere Werke der italienischen Malerei, die die Sammlung Solly ergänzten.

Diese 1830 in den oberen Räumen des Alten Museums eröffnete Gemäldegalerie hatte einen besonderen Charakter, der ihr unter den großen europäischen Sammlungen ihren Wert und eine selbständige Bedeutung sicherte. Es war eine spezifisch historische Sammlung, keine andere Galerie, die 1824 eröffnete National Gallery zu London ausgenommen, zeigte eine solche Mannigfaltigkeit der Schulen.

Es fehlte aber vorerst noch an jener Fülle von Meisterwerken aus den klassischen Epochen, welche die großen Galerien von Paris, Florenz, Wien, Dresden, Petersburg und Madrid auszeichnet. Diese Lücken zu füllen, war die Galerieverwaltung von Anfang an eifrig bemüht; allein bei beschränkten Mitteln und der Seltenheit der großen Meisterwerke konnte zunächst die Zahl solcher Erwerbungen nur klein sein: die Madonna del Duca di Terranuova von Raffael, der hl. Antonius von Murillo, die Altarbilder von Andrea del Sarto und Moretto stehen obenan. Andererseits konnte die niederländische Schule des 15. Jahrhunderts sowie die holländische des 17. Jahrhunderts mit ausgewählten Stücken bereichert werden.

Erst seit dem Jahre 1873 ermöglichten reichlichere Mittel größere Erwerbungen nach den verschiedensten

Seiten. Von eingreifender Bedeutung war zunächst der im Jahre 1874 gelungene Ankauf der Sammlung Barthold Suermondt in Aachen, der besten Privatgalerie Deutschlands. Sie führte eine Reihe der immer noch mäßig vertretenen holländischen Meister sowie einige Meisterwerke der altniederländischen, deutschen und spanischen Schule der Galerie zu. Dank den reicheren Mitteln konnte seither die Sammlung nach allen Richtungen durch zahlreiche wertvolle Erwerbungen, z. T. von Werken ersten Ranges, vervollständigt und dafür manches geringwertige Stück ausgeschieden werden. Die in jüngster Zeit erworbenen Hauptstücke sind der Monforte-Altar des Hugo van der Goes und »die Holländ. Sprichwörter« des Pieter Bruegel sowie die während des Krieges gelungenen Neuerwerbungen: die Madonna mit dem Kinde von Geertgen tot St. Jans und die Venus mit dem Orgelspieler von Tizian.

Seit 1896 wurde die Entwicklung der Galerie gefördert durch die Tätigkeit des damals begründeten Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins. Dieser Verein übergibt die von ihm auf Vorschlag der Galerieverwaltung erworbenen Kunstwerke den Staatlichen Museen zu dauernder Aufstellung und erwirbt auch Kunstwerke in der Absicht, dieselben den Staatlichen Kunstsammlungen zu den Ankaufspreisen zu überlassen. Mit seiner Hilfe wurden mehrere hervorragende Gemälde erworben, z. B. das Bildnis des Estienne Chevalier von Fouquet, das Männerbildnis des jüngeren Holbein aus der Sammlung Millais, Rembrandts Mann mit dem Goldhelm, sieben niederländische Meisterwerke des 17. Jahrhunderts aus der Galerie Clinton-Hope und aus Sir Robert Peels Sammlung zwei große Bildnisse von der Hand van Dycks aus dessen italienischer Zeit. Erwerbungen gelegentlich der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums im Jahre 1904 sind die als Geschenk überwiesene Sammlung James Simon mit einer kleinen Zahl ausgewählter italienischer und niederländischer Bilder aus dem 15. und 16. Jahrhundert, sowie die Galerie Adolf Thiem mit trefflichen Bildern der Niederländer des 17. Jahrhunderts und einigen primitiven der niederländischen, italienischen

und französischen Schulen. Beide Sammlungen sind in eigenen Räumen des oberen Stockwerkes aufgestellt worden.

Geschichte der Maltechniken.

Die Galerie enthält Werke der Malerei vom späten Mittelalter bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, und zwar Werke der Tafelmalerei, deren technisches Verfahren von der Handschriften-Malerei (Miniaturen) einerseits und von der Wandmalerei (Fresko) andererseits wesentlich sich unterscheidet. Buch- und Wandmalerei gingen der Tafelmalerei voraus, welche, zwar schon im Altertum betrieben, im Abendlande erst seit dem 12. und 13. Jahrhundert wieder aufgenommen wurde. Holztafel und aufgespannte Leinwand wurden Malgründe. In früher Zeit überwog die Holztafel, seit dem 16. Jahrhundert kam Leinwand in Gebrauch und dominierte allmählich; nur die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts benutzten das Holz gern noch für Bilder kleineren und mittleren Formats; auch Kupfer benutzte man im Norden für kleine Bilder. Unmittelbar auf den Malgrund malte man ursprünglich nur in Ausnahmefällen. Holztafel und Leinwand wurden vielmehr zunächst mit einer festen, geglätteten Kreideschicht bedeckt (grundiert). Bis Anfang, in Italien bis Ende des 15. Jahrhunderts pflegte man die Temperatechnik. Die Farbstoffe wurden mit Bindemitteln gemischt, die in Wasser löslich waren (in Italien: meist Eigelb und Feigenmilch, im Norden: Eigelb und Honig oder Wein). Diese Flüssigkeiten trockneten sehr schnell und darum mußten alle erforderlichen Farben kurz vor Gebrauch angerührt sein. Sie wurden auf den Malgrund in dünnen Lagen über- und nebeneinander gemalt. Modellierung wurde durch strichelnde Pinselführung, sog. Schraffieren, erzielt. Die Leuchtkraft der Farben wurde durch Firnis (Mischung von Harz und Leinöl) gesteigert, der über die trockene Farbschicht gelegt wurde. Er verlieh der matten Tempera Glanz und schützte sie vor Staub und Feuchtigkeit. Sein Gebrauch war mit Schwierigkeiten verknüpft: er trocknete nur langsam und sein

dunkler Ton veränderte die beabsichtigte Farbwirkung. Die Schwierigkeiten der Temperatechnik für das Gelingen der Modellierung und verschmolzenen Färbung regten im 15. Jahrhundert zur Einführung der Ölmalerei an. Zwar bemalte man schon vorher Holzstatuen, Wappen, Geräte, Mauerflächen gelegentlich mit Ölfarben, aber ihre Anwendung auf Tafelbildern war ungebräuchlich. Erst seit Beginn des 15. Jahrhunderts begann man damit vor allem in den Niederlanden, und die Brüder van Eyck bildeten die Technik so weit aus, daß sie allen malerischen Absichten dienstbar wurde. Dadurch wurden der Tafelmalerei ungeahnte Ausdrucksmittel errungen, welche auf ihre Weiterentwicklung von entscheidendem Einfluß wurden. Verfeinerung der Farbwirkung und Erleichterung des Handwerks suchte man zunächst vermittels eines klareren und schneller trocknenden Firnisses zu erzielen. Die eigentliche Neuerung war jedoch Verwendung des Öls als Bindemittel. Die Farbstoffe wurden mit leicht trocknendem Öl (Nuß- oder Leinöl) angerieben und erhielten, bevor sie aufgetragen wurden, einen kleinen Zusatz von Firnis. Das machte sie leuchtend und durchsichtig und gestattete, Abstufungen der Farben, des Lichtes, der Luft nachzubilden, die Töne in zarten Übergängen zu verschmelzen, der plastischen Formbildung weiche Rundung, dem Raum Atmosphäre und Helldunkel zu verleihen. Die Italiener bemächtigten sich der niederländischen Errungenschaften in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und auch dann erst langsam. Sie trugen im 16. Jahrhundert, ähnlich nordischen Künstlern, zu einigen Umbildungen des Ölverfahrens bei. Sie führten die noch heute gebräuchliche reine Ölfarbe (ohne Firnis) ein, die öfteres Übermalen gestattet.

I. Deutsche Malerei (1350—1650)[1].

Die deutsche Malerei vom 14. bis zum 17. Jahrhundert ist durch charakteristische und bedeutende Werke ver-

[1]) Über frühere Bilder in Saal Nr. 24 vgl. S. 31.

treten. Der Aufschwung der Malerei im 14. und 15. Jahrhundert nahm von den östlichen und westlichen Randgebieten Deutschlands, Böhmen, mit der Residenz Karls IV. (Prag), einerseits und der Burgund benachbarten niederrheinischen Landschaft (Köln) andererseits seinen Ausgang und wurde seit etwa 1430 von niederländischer Kunst befruchtet. Italiener waren schon am Hof Karls IV. in Prag beschäftigt (Tommaso von Modena). Eine bedeutende Malerschule entstand dort in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die in Berlin vorzüglich vertreten ist. Während die böhmische Schule nach 1400 verkümmerte, blühte die kölnische unter Führung von Stephan Lochner († 1451) und beherrschte Rheinland und Westfalen, bis in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts niederländischer Einfluß siegte, der beim Meister des Bartholomäusaltars (tätig um 1480—1500), beim Meister der Heiligen Sippe (tätig 1486—1520), beim Meister von Frankfurt (tätig 1500—20) und bei Barthel Bruyn (1493 bis etwa 1555) besonders sichtbar ist. Bis an den Oberrhein erstreckte sich der Einfluß niederländischer Malerei. Hier legte man besonderen Wert auf kräftige Herausarbeitung der plastischen Form, räumliche Vertiefung des Bildes und klare Führung von Licht und Schatten. Konrat Witz (1398—1447) in Basel und später Martin Schongauer (um 1445—1491) in Kolmar sind die führenden Meister. Die Frühzeit der schwäbischen Malerei ist durch das Hauptwerk Hans Multschers (1400—1467) (vgl. S. 40) vorzüglich vertreten. Ihre spätere Entwicklung zeigen Werke von Bartholomäus Zeitblom (1450—1517), von Bernhard Strigel (1460—1528) und von dem unter Einwirkung fränkischer Kunstart ausgebildeten Martin Schaffner (1480—1541). Leider ist die Frühzeit der fränkischen Malerei nur spärlich vertreten durch Meister Berthold († um 1430) und, dank einer jüngeren Erwerbung, durch Hans Pleydenwurff (tätig 1451—72). Von Albrecht Dürer (1471—528) dem wichtigsten Meister der Nürnberger Malerei, sind neben Früh- und Spätwerken vornehmlich solche zu sehen, die an seinen zweiten Aufenthalt in Ve-

nedig (1505/07) gemahnen. Sein Einfluß bestimmte die zeitgenössische Malerei. Seiner Schule gehörten in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts Hans von Kulmbach (1476—1522), Hans L. Schaeuffelein (1490—1540, Nördlingen) und Georg Pencz (1550—51) an, zu seinen Nachfolgern zählte der Meister von Meßkirch (tätig 1525—50). Dürers Stil wurde von Hans Baldung gen. Grien (um 1480—1545) an den Oberrhein (Straßburg) getragen, auch Albrecht Altdorfer (Regensburg, 1480—1538), der führende Meister der sog. Donauschule stand unter seinem Einfluß. Fränkische Kunst war ferner die Quelle für Lucas Cranachs d. Ä. (1472—1553) Frühwerke. Im Laufe seines langen Lebens als Hofmaler der Kurfürsten von Sachsen in Wittenberg und Weimar bildete er dann seinen eigenen Stil aus, der seinerseits wieder bestimmend auf die Malerei seiner Zeit einwirkte. Hans Burgkmair (1473—1531) arbeitete gleichzeitig mit Dürer in Augsburg, wo Jörg Breu (tätig 1501—36) und der besonders von Venedig angeregte Christoph Amberger (1500—61) an ihn anknüpften. Hier war auch die Heimat von Hans Holbein d. J. (1497—1543), der ein Schüler seines Vaters, seit 1515 in Basel, seit 1526 meist in London tätig war. — Um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts erlebte die deutsche Malerei eine Nachblüte, und zwar auf italienischem Boden, durch Adam Elsheimer (1578—1610) aus Frankfurt a. M., dessen feine Landschaftsbilder noch lange in der niederländischen, deutschen und auch italienischen Malerei nachwirkten.

Die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts hat aus den seit dem Mittelalter blühenden geistlichen Schauspielen Anregungen empfangen. Religiöse Stoffe haben dabei den Vorrang, aber nicht so sehr als Gegenstände beschaulicher Erbauung und Andacht, sondern belehrender Unterhaltung in volkstümlichem Ton. Darum fehlt deutschen Bildern vielfach die sog. Idealisierung der Italiener, das Hinausheben über die alltägliche Wirklichkeit; die Rollen der Heiligen werden vielmehr von dem Mann aus dem Volke gespielt, wobei häufig das Derbe und

Handgreifliche stark betont wurde. Dramatik der Bühne haben die deutschen Maler der Ruhe vorgezogen, Spieler und Gegenspieler scharf unterschieden und in Kontrast gesetzt, Charaktere prägnant gezeichnet; die Mimik ist drastisch, auf eindringliche und schlagende Wirkung berechnet, der Ausdruck oft gewaltsam übertrieben, das Betragen unbezähmt. Der Charakterkopf wurde zuweilen zur Karikatur und die Gesichter gleichsam grausig maskiert. Der Mannigfaltigkeit der Typen aus verschiedenen Gesellschaftsklassen und Lebensaltern kommen Reichtum und Buntheit der Kostüme gleich, wo Vornehmes mit Schlichtem, Heimatliches mit Exotischem abwechselt. Denn das Bild benutzte der Deutsche, wie auf der Bühne seine Neigung zum Phantastischen spielen zu lassen, Dichtung und Wahrheit zu vermischen und das Wirkliche darzustellen, als wäre es ein Märchen. Der Geschichte gab er die echte Natur zum Schauplatz, und deutsches Naturgefühl wirkte sich im Reichtum der Vegetation mit Wald und Moosboden aus, bevölkerte sie mit zahmen und wilden Tieren und erlebte den Stimmungswert der Beleuchtung. Aber mit der Wahrhaftigkeit in Raum und Atmosphäre verband sich Aberglaube, und deutsche Phantasie hat auch der Natur den Zauber des Wunderbaren verliehen. Morsche Baumriesen und Ruinen erwachten von einer alten Vergangenheit, märchenhafte Schlösser von geheimnisvoller Pracht und Fabelwesen, Satyrn und Engel tummeln sich auf der Erde oder in der Luft. Die am Ende des 15. Jahrhunderts aufkommende Porträtmalerei hat diesen Erzählerstil aufgegriffen. Treu gingen die Maler den Charakterzügen nach, gaben dem Menschen eine Tätigkeit und berichteten von ihm gleichsam eine Geschichte: es wurde der Dargestellte aus der Ruhe in momentane Spannung versetzt, Hände und Geist beschäftigt, in der Gewandung eine Beziehung zum öffentlichen Leben eingeflochten, mit Attributen auf berufliche Arbeit hingewiesen. Manchmal wurde auch das Modell verkleidet und in die Rolle heiliger Personen, z. B. des Heiligen Hieronymus, versetzt. — Solche Sach- und Ausdruckswertungen haben die deutsche Bildgestaltung beeinflußt. Die interessante

Wirkung und Deutlichkeit, welche die Hauptfigur klar heraushebt, siegte über die monumentale Komposition (Italien). Die Freude am einzelnen Gegenstand und am Individuum überwog das Streben nach großer Gesamtform, die fröhliche Buntheit der Farben ließ oft die Harmonie des Tones nicht aufkommen.

Rundgang durch die Säle.

Durch den Umgang, der sich an die Haupttreppe anschließt, gelangt man links zu den Kabinetten und Sälen der deutschen und niederländischen Malerschulen. Wir wenden uns zu dem ersten kleinen

Vorraum. Deutsche aus der zweiten Hälfte des 14. u. aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Mittelwand:

1624 Böhmischer Meister um 1350, Maria mit dem Kind und dem Stifter Ernst von Prag. Festlich wirkt die schattenlose Buntheit der Farben, mit Gold bereichert, der prunkvolle Aufbau des Thrones samt dem graziösen Spiel der Engel, rings um den hieratischen Ernst im Antlitz von Madonna und Kind. Das stoffreiche Gefältel und die Säume der Gewandung verlaufen in zierlichen Spiralen und Wellenlinien; Oberstoff und Futter wechseln in lebhaften Farbkontrasten. In menschlicher Kleinheit kniet der wenig porträtmäßig dargestellte Stifter vor der göttlichen Riesengestalt.

Linke Seitenwand:

1833 Böhmischer Meister um 1360, Kreuzigung Christi. Trotz der gedrängten Fülle (vgl. Nr. 1855) sind die Figuren stark bewegt, die Arme gestikulieren lebhaft, die scharf gezeichneten Köpfe haben Mimik (Augen, Mund), der gewaltsame Ausdruck der gedrehten, verschränkten, überschnittenen Glieder paßt zu der brutalen Zurichtung der Schächer. Die untersetzten Gestalten sind mit Gewandung überladen, die

Falten und Säume sind straff, ihr Auslauf zierlich geschlängelt, die Stoffe zeigen fröhliche Buntheit. Im Westen lebte feineres Gefühl für die dekorative Füllung der Bildtafel, deren Grenzen die Figuren sich anschmiegen, vgl. Nr. 1688.

Kölnischer Meister vom Anfang des 15. Jahrhunderts, Flügelaltar: Maria mit dem Kind im Kreise weiblicher Heiligen. Die Silhouetten der Flügelfiguren folgen den Rahmen (vgl. Nr. 1205 A); die Figuren des Mittelfeldes halten Ordnung, ein höfischer Takt beherrscht ihr Betragen, fest greifen die zierlichen Finger. Weich fließt die Gewandung, die Faltenkurven sind lang und breit und geben den Gestalten ruhige Linien; Parallelen verstärken die Einheit. Die zarten Farben sind einander verwandt und geben dem Ganzen einen Perlmutterton, der mit der Zartheit der Figuren harmoniert. 1238

Kabinett 73. Deutsche aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Hauptwand:

Konrat Witz, Die Königin von Saba vor Salomon (Frühwerk). Ohne Prunk ist der Dialog erzählt, Seidenstoffe und perlenbesetzter Samt, Farben und Licht sind der Schmuck. Die Köpfe sind in breiten und fest gegeneinander begrenzten Flächen mit Hilfe von Licht und Schatten plastisch gerundet, der sprechende Mund und der Blick der Augen schaffen eine unmittelbare Beziehung zwischen dem Paar. Bestimmt ist vom Greifen der Hände das Reichen unterschieden, der Körper ist durch das Gewand hindurch sichtbar und dieses selbst entsprechend der Schwere des Stoffes so behandelt, daß die hängenden Teile ruhig, die lagernden mit gestauten Falten reich und scharf bewegt sind. 1701

Die Kreuzigung Christi (Spätwerk) spielt in einer 1656

weiten und tiefen Landschaft, deren Einsamkeit den stillen Ernst der Szene steigert. Schattiges Grün des welligen Bodens verliert sich im Blau des Sees und in der lichten Ferne. Durch schmale Wolkenstreifen dringt Abendlicht, das lange Schatten wirft. Farbige Wölkchen verlieren sich im Glanz der Abendsonne. Berge, Städte, Schiffe spiegeln sich in der glänzenden Wasserfläche. Die starken Farben der Figuren heben sich von grüner Folie ab und kontrastieren mit der fahlen Blässe Christi. Aufgeregte Bewegungen sind vermieden. Desto tieferer Schmerz spricht aus der Haltung der gewichtigen Körper, Köpfe und Arme; die Glieder sind beherrscht und die Hände mit gesammelter Kraft verhalten.

1205/6 Mittelrheinischer Meister um 1440, Vier Altarflügel: Maria mit dem Kind, Geschichte des hl. Kreuzes, Anbetung der Könige, Dreieinigkeit. Mit Weltfreude blickt das Christkind (1205) staunenden Auges auf die Lilie und auf das festliche Gepränge der Könige, gleich dem Kaiser Konstantin und seinem Gefolge, die das hl. Kreuz bewundern (1206). Die breiten Flächen der rhythmisch wiederholten Lokalfarben, über welche sanft durch das Gekräusel der Gewandfalten Licht und Schatten spielen, verziert schimmernder Glanz von goldenen Säumen, Edelsteinen und Brokat, Kronen, Zeptern und Schwertern, spiegelndem Glas und metallischen Gefäßen. Den dekorativen Reizen und ruhigen Linien, denen Größe und monumentale Wirkung eigen ist, entspricht aristokratisches Gebahren der Personen. Ihren Bewegungen ist durch gegensätzliches Agieren der geschmeidigen Glieder verstärkter Ausdruck verliehen (1206). Schräglinien beleben die Senkrechten und Wagerechten, und durch Asymmetrie wurde Raumtiefe gewonnen, die den Körpern Spielraum gönnt oder ins Helldunkel bedeckter Räume

führt (1205). Die Gestalten sind weich modelliert und mannigfaltig individualisiert, in die große Form zarte Linien eingezeichnet, die den Fältchen der Haut und den Adern folgen.

II. Niederländische Malerei im 15. u. 16. Jahrhundert.

Die altniederländische Malerei des 15. Jahrhunderts, die in Berlin so gut und vollständig wie nirgends sonst kennenzulernen ist, kann man wie kaum eine andere als die Schöpfung eines genialen Meisters, nämlich Jan van Eycks (1399--1441), bezeichnen. Er hat zusammen mit seinem Bruder Hubert nicht bloß eine neue Technik (s. o. S. 68), sondern einen neuen Stil begründet und ihn selbst bis zur Vollendung durchgearbeitet. Seine bahnbrechenden Errungenschaften haben seine Zeitgenossen und Nachfolger sich angeeignet, obwohl nur Petrus Cristus (Geburtsjahr unbekannt, † 1472 oder 1473) sein wirklicher Schüler war. Jene übrigen waren keine unselbständigen Epigonen, welche den Meister nachahmten, sondern originale Künstler, die seine Fortschritte aus eigenem Schaffen bereicherten und weiterbildeten. An dem strengeren Stil des altertümlicheren Andachtsbildes, das durch dramatische Schilderung erschüttern will, und an einer schärferen Linienführung hielt Roger van der Weyden (etwa 1400—1464) fest. Er kam aus der Schule des Meisters von Flémalle († um 1440) in Tournai und beherrschte, in Brüssel ansässig, die belgische Kunst bis ans Ende des Jahrhunderts. Seine Wirkung war, auch jenseits der niederländischen Grenzen, groß und verschaffte den südlichen Niederlanden insofern einen Vorrang, als, anfangs so gut wie allgemein, seit der Mitte des Jahrhunderts seltener, holländische Künstler dorthin vorübergehend oder dauernd übersiedelten und flämischen Stil annahmen. Die Folge war gegenseitige Befruchtung und Mischung holländischer und flämischer Kunstmittel. Alb. Ouwater (tätig um 1430—60) und Dirk Bouts (um 1415—75) begannen in Harlem und waren die führenden Künstler Hollands, besonders auf dem Gebiet der

Landschaftsmalerei. Später gewann der flämische Einfluß die Oberhand, Bouts siedelte sich in Löwen an. Von ihm ging der vielleicht gleichfalls aus Holland stammende bedeutendste Meister der zweiten Jahrhunderthälfte Hugo van der Goes (Geburtsjahr unbekannt, † 1482) aus, der sich in Gent angesichts der Schöpfung des Jan van Eyck niederließ. Auch später noch, Anfang der achtziger Jahre, wanderte Gerard David (geb. um 1450—60, † 1523) aus Holland ein und schloß sich in Brügge an Memling an. Seit den siebziger Jahren blieben die holländischen Maler bodenständiger, und infolgedessen sonderten sich die Stileigentümlichkeiten schärfer. Im Süden war später Quentin Massys (1466—1530) der führende Meister. Er kam aus Löwen, wo er an Bouts angeknüpft hatte, lieferte für die flämische Teppichindustrie Entwürfe, eine Tätigkeit, die man auch in seinen Bildern spürt. Er nahm ferner italienische Einflüsse aus dem Kreise des Lionardo auf. An ihn schlossen sich der Meister vom Tode Mariae (Joos van Cleve d. Ä., um 1485—1525), der Landschafter Joach. Patinir († 1524) und die sog. Antwerpener Manieristen. Fruchtbarer und vielseitiger, dabei von herberem, volkstümlichem Schlage sind die Holländer dieser Epoche. Geertgen tot St. Jans (etwa 1465—93), in Harlem Ouwaters Schüler, war vorzüglich Landschaftsmaler, Jan Mostaert (1475—1555) Porträtist. Gleichzeitig malte Hieronymus Bosch (1462(?)—1516, Hertogenbosch) seine auch um der Fortschrittlichkeit ihrer Landschaften willen bedeutenden phantastischen Spukgeschichten, mit denen er auch seine Heiligen umgab. Lucas van Leyden (1494—1533), Engelbrechtsz' Schüler in Leiden, war der bedeutendste holländische Meister vom Ende des Jahrhunderts; vielleicht durch Dürers Graphik angeregt, schuf er als erster selbständige Genrebilder. Mit der Jahrhundertwende (1500) wurde der Einfluß der italienischen Renaissance immer stärker. Die Einzelheiten italienischer Formgebung wurden übernommen und mit der Meisterschaft niederländischer Technik wiedergegeben, aber es fehlte die ordnende Hand, die dem Bildganzen Einheit und Festigkeit

gab. Das beste leistete diese Kunstepoche in der Wiedergabe des einzelnen Menschen, im Porträt. In Flandern waren Jan Gossaert gen. Mabuse (um 1470—1541), in Holland Jan Scorel (1495—1562) und Ant. Mor (1512—1576), Scorels Schüler in Utrecht die wichtigsten Vertreter dieser Richtung. Fast unberührt von diesem »Romanismus« blieb Pieter Bruegel d. Ä. (um 1525 bis 1569), dessen großartige Landschafts- und Bauerndarstellungen den Ausgang bildeten für die spätere blühende niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts.

Der Genter Altar gilt der neueren Forschung nicht mehr als Neuanfang der Malerei; er hat Vorstufen in der Miniaturmalerei, die Jan van Eyck persönlich ausgeübt hat. Dieser Ursprung aus dem Buchschmuck beeinflußte den Stil der altniederländischen Malerei, der sich von der monumentalen Architektonik der Italiener und der zuweilen gewaltsamen Ausdruckskraft der Deutschen durch geschmackvoll ziselierende Feinarbeit, minutiöse Behandlung des Gegenständlichen und durch Schmuckfreudigkeit unterscheidet. Der niederländische Maler bemühte sich um restlose Durcharbeitung des Details bis zum Eindruck der Wahrhaftigkeit und überwand damit die Körperlosigkeit der Gotik. Vom einzelnen ausgehend, beobachtete er die Oberfläche der Gegenstände, die Haut im menschlichen Antlitz oder an den Händen, die besonderen Stoffarten der Gewänder und der Pelze. Der Körper wurde plastisch gerundet mit zarten Abstufungen von Licht, Schatten und Reflexen, desgleichen die Falten der Gewänder. Die Einzelgestalt bekam ihr richtiges Verhältnis zur Umgebung, der Raum zeichnerische und malerische Perspektive. Der Mensch erscheint in seinem Heim und in der Landschaft. Auch diese wurde bis zur Illusion der Natur nachgebildet. Aus dem naturfernen Goldgrund gotischer Bilder wurde blauer Himmel, und die verschiedenen Gründe der Landschaft bis in die Ferne des Hintergrundes wurden atmosphärisch nuanciert und dadurch mit Tiefe begabt. Stimmung erfüllt die Landschaften, Lichteffekte der Tages- und Jahreszeiten sind sorgfältig wiedergegeben. Interesse am Gegenständlichen schränkt

die novellistische, lebendige Erzählung ein, Ruhe dämpft besonders in Holland die Handlungen und Affekte der Menschen, die wie befangen an sich halten. Denn der niederländische Realismus ist nicht schrankenlos, sondern von einer heiteren, gesellschaftlich bedingten Lebensfreude geleitet, die sich in Schmuckreichtum gefällt. Im Gegensatz zu den Deutschen vermeiden die Niederländer das Häßliche und duldeten auch im Charakterkopf nur freundlichen Ausdruck. Reinliche Ordnung erheitert die Räume mit ihrem Fliesen- und Teppichschmuck, Brokatstickereien und Edelsteine zieren die Tracht der Menschen. Die Bilder im ganzen aber werden zu Kostbarkeiten durch die unerreichte Pracht der Farben, die von innerer Glut leuchten und mit unvergleichlichem Gefühl für Harmonie komponiert sind.

Kabinett 72.

Das Kabinett enthielt den größten Schatz der Sammlung, die 12 Tafeln von den Flügeln des Genter Altars, dem Hauptwerke der Brüder van Eyck. Nach den Bestimmungen des Diktates von Versailles § 247 Abs. 2 mußten diese Tafeln am 1. Juli 1920 an die belgische Regierung ausgeliefert werden. Sie befinden sich jetzt, mit den Mittelbildern vereint, in der Kirche S. Bavo in Gent. Eine photographische Reproduktion des ganzen Altars befindet sich an der Fensterwand.

Auch die beiden kostbarsten Bilder des Dirk Bouts, die Flügel des Loewener Abendmahlsaltars, mußten nach den gleichen Bestimmungen an Belgien abgegeben werden. Sie sind jetzt in Loewen aufgestellt, vereint mit dem Mittelbilde des Altars, das 1914 von deutschen Soldaten aus der brennenden Peterskirche in Loewen in das dortige Rathaus gerettet worden war.

Das Kabinett enthält neuerdings Hauptwerke des
535 Roger van der Weyden und des Hugo van der Goes.

Roger van der Weyden, Flügelaltar (Hauptwerk der Spätzeit): Geburt Christi, ihre Verkündigung an die Könige des Morgenlandes

(rechts) und (links) an den Herrscher des Abendlandes, Kaiser Augustus, durch die tiburtinische Sibylle. Die Feingliedrigkeit der schlanken Gestalten zeigt einen Rest gotischen Empfindens, in der Komposition eine verschleierte Symmetrie. Minutiöse Durchführung (Blick in die Stadt Middelburg). Besonders die Flügel sind wahre Schmuckstücke in Färbung und Zeichnung.

Roger van der Weyden, Brustbild einer jungen Frau. Das lebensvolle Oval des Kopfes mit den großen Augen und dem zarten Teint wird durch das glänzend gemalte und großzügig drapierte, transparente weiße Kopftuch gehoben. Ein vornehmer Farbengeschmack in der Zusammenstellung von violettschimmerndem Grau des Gewandes, Rosa im Inkarnat und Weiß des Kopftuches auf dem dunkeln Blau des Grundes. 545 D

Petrus Cristus, Zwei Altarflügel, aus der Kathedrale von Burgos: Geburt und Verkündigung und Jüngstes Gericht. Interessant der an den Körpern reflektierende Feuerschein im Dunkel der Hölle. 529 A u. B

Hugo van der Goes, Anbetung der Könige. 1718
Neben dem Portinari-Altar in Florenz das größte und schönste Werk dieses seltenen Künstlers; Hauptwerk der altniederländischen Malerei. Ende 1913 aus dem spanischen Kloster Monforte ins Museum überführt. Ursprünglich ein Triptychon, heute fehlen die Flügel; die Erhöhung der Mitte ist beschnitten, der untere Teil zweier Engel noch sichtbar. — Fast ein halbes Jahrhundert nach dem Genter Altar geschaffen, geht es über ihn hinaus in der Lockerheit der Komposition, die jeder Einzelfigur Spielraum läßt und die Gesetze der Perspektive beherrscht; desgleichen in dem Schmelz der Farben mit feineren Zwischentönen, die von dem warmen Rot und Braun der Ränder zu den kühlen bläulichen Farben der Jungfrau Maria überleiten, und in den Abstufungen des Lichts, das stellenweise sich in

Helldunkel verfinstert, aus welchem Reflexe hervorleuchten. Ähnlich ist die Farbkomposition
1622 A auf der gegenüberhängenden Geburt Christi, in der auch die Steigerung der Bewegungen und der Kontraste, im Gegensatz zu der gemessenen Ruhe älterer Kunstweise bemerkenswert ist, sowie die starken Unterschiede der Körpergröße. Das Bildmotiv ist im Sinne der geistlichen Schauspiele bühnenmäßig aufgefaßt: die Propheten ziehen einen Theatervorhang zur Seite, eine symbolische Andeutung ihrer Weissagungen der Geburt Christi.

Kabinett 70.

Flämische Meister des 15. Jahrhunderts.

Linke Wand:

534 B Roger van der Weyden, Johannesaltar (Hauptwerk). Die Rahmenarchitektur ist unmalerisch, aber von um so stärkerem dekorativem Reiz, die Figuren mit gotisch zarten und gestreckten Gliedern und zierlichen, zuweilen tänzelnden Bewegungen. Scharfer linearer Zug bei luftiger Klarheit (ohne Helldunkel) der Farben und Räumlichkeiten.

538 A Meister von Flémalle, Christus am Kreuz mit Trauernden. Rhythmische Komposition der Figuren. Besonders ausdrucksvoll sind die Bewegungen der Arme, Hände und Köpfe. Metallisch glänzende, golddurchwirkte Farben unten, düstere Töne oben, in welchen die Engel mit der Skala der Regenbogenfarben (Blau-Grün-Gelb-Rot) untertauchen.

Schrägwände:

1645 u. 1645 A Simon Marmion, Die Legende des hl. Bertinus (zwei Altarflügel aus dem Kloster St. Omer). Lebhafte Anklänge an Buchminiaturen. Man muß sich in die Einzelheiten vertiefen, wo in der

zierlichen Kleinarbeit Schmuckliebe wirkt, muß der Feinheit der Zeichnung der Figuren und des Raumes nachgehen, der Genauigkeit in der Charakteristik der Stoffe (Pelze, Wolle, durchsichtige Gewebe), desgleichen den Farben, die zwischen tiefer Kraft und feiner Zartheit spielen, und dem Wechsel der Beleuchtung: im dämmernden Innenraum, im Halblicht einer Kirchenhalle oder eines Kreuzganges, im Freilicht der Landschaft.

Mittelwand:

Jan van Eyck, Bildnis des Giovanni Arnolfini, Faktor eines Luccheser Kaufhauses in Brügge (Spätwerk). Vornehme Haltung bei geistiger Konzentration, genaueste und doch großzügige Charakteristik des Kopfes und der Hände auf Grund der Kenntnis des Knochenbaus (Stirn). Satte Töne im Kontrast von Rot und Grün, in welche das Inkarnat eingebettet ist. 523 A

Jan van Eyck, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes (Jugendwerk, von einigen Forschern Hubert zugeschrieben). Die Komposition findet sich in gleichzeitigen Miniaturen. Kühlere Farben und weniger verschmolzen. 525 F

Petrus Cristus, Brustbild eines jungen Mädchens (Lady Talbot?). Kühl in der Haltung und im Ton; scharfe Zeichnung. 532

Jan van Eyck, Bildnis des Baulduyn de Lannoy als Ritter vom Goldenen Vließ. Von größter Lebenswahrheit und trotz des kleinen Formates monumental. 525 D

Petrus Cristus, Madonna mit dem knienden Karthäuser. Miniaturgleich, mit Fernblick auf ein winziges Stadtbild bei glasig klarer Luft. 523 B

Rechte Wand:

Hans Memling, Bildnis eines alten Herrn. Weiches Helldunkel umhüllt den Körper und kontrastiert im Innenraum mit der sonnigen 529 C

Landschaft. Feine Modellierung, fast ohne Schlagschatten, feuchter Schimmer der Augen.

526 A Niederländischer Meister um 1450, Beweinung unter dem Kreuz (mit Benutzung einer Komposition von Roger van der Weyden). Raffinierte Abtönung der Farben: vor dem hellen Himmel mit luftigen Wolken das dunkle Kreuz, in den Figuren von links nach rechts die Tonfolge von Blau über Violett zu Rot. Nicht die sonst üblichen satten vollen Farben, sondern fein gebrochene Töne.

573 A Gerard David, Maria mit dem Kinde, aus der früheren Zeit des Malers, für welche die satten Töne, das tiefe Rot und kontrastierende Grün, das warme Licht sowie die feine Stofflichkeit (Pelz) charakteristisch sind, während das blasse Inkarnat die Spätzeit bereits ahnen läßt.

525 A Jan van Eyck, Der Mann mit den Nelken, in modellmäßig gespannter Haltung mit geöffnetem Mund und erhobenen Händen. Raffinierte Wiedergabe der Haut und des Pelzes.

525 C Jan van Eyck, Madonna in der Kirche (wahrscheinlich Flügel eines Diptychons). Ein hoher und tiefer Raum; sein Helldunkel wird durch das farbige Licht, durch die bunten Glasfenster hindurch, vergoldet. Übergroß die Gottesmutter mit dem Kinde; feines Empfinden für Rhythmus im Linienschwung des Goldsaumes.

537 A Der Meister von Flémalle, Bildnis, wahrscheinlich Niccolò Strozzi, dessen Marmorbüste von Mino da Fiesole (V. 164 in Kab. 40) zu einem interessanten Vergleich zwischen nordischer und italienischer Porträtrealistik herausfordert: der Niederländer beschränkte sich auf den Kopf und arbeitete ihn wie ein Stilleben durch, der Italiener steigerte die weichen fetten Züge seines wahrlich nicht schönen Modells ins Monumentale. Beide wetteifern in der Kraft der Modellierung und in der Sorgfalt bei Wiedergabe der Einzelheiten.

Kabinett 68.

Holländer des 15. und frühen 16. Jahrhunderts.

Linke Wand:

Dierick Bouts, Christus im Hause Simons. 533 A
Reiche Farbigkeit, die sich um das Weiß des feinbelebten Tisches vor der grauen Wand ausbreitet.

Geertgen tot St. Jans, Maria mit dem Kinde. 1853
Ein Hauptwerk des Meisters (um 1490). Aus dem Andachtsbild der Gotik ist ein Genrebild geworden: das rein Menschliche im Verhältnis der Mutter zum Kind (Heiligenscheine fehlen). Große Prägnanz der Zeichnung unter Verzicht auf kleinliche Details. Tiefe Kraft der Farben; das glühende Rot vor dem Goldbrokat als Folie und der warme Ton des Fleisches wird gehoben durch das tiefe Grün der Landschaft, über der die Schatten der Dämmerung lagern.

Geertgen tot St. Jans, Johannes der Täufer. 1631
Ein großer Ernst in der Auffassung des einsam sinnenden Heiligen, während in der Landschaft Naturfreude waltet. Annäherung an das reine Landschaftsbild; zarte Abstufungen des Grün (verdunkelt unter den Bäumen; Spiegelung im Wasser) bis zum Duft der blauen Ferne. Das Blau im Mantel des Johannes ist durch feine grüne Strichelung mit der Landschaft harmonisiert.

Albert Ouwater, Auferweckung des Lazarus. 532 A
Das einzige beglaubigte Werk dieses um 1450 in Harlem tätigen Meisters. Die Szene spielt in einem Kirchenraum; aus dem Wechsel von Fenstern, dunklen Mauern und Durchblick durch die Türöffnung in der Mitte wird ein echt holländischer Reichtum der Lichtwirkung gewonnen. Er wird von dem Glanz der Farben noch übertroffen, wobei der Maler im Gegensatz zu Bouts lichtere Töne und zarte Nuancen bevorzugt und

seine malerischen Fähigkeiten besonders in den verschiedenen Abtönungen weißer Stoffe spielen läßt. Unerschöpflich ist auch der Reichtum der Erfindung in Form und Farbe der individuellen, sicher gezeichneten Köpfe (vgl. auch die Hände, den Akt des Lazarus).

Rückwand:

1647 A Hieronymus Bosch, Johannes auf Patmos. Zartfarbig, die Landschaft (Fernblick auf die holländische Stadt Arnheim) noch altertümlich in zwei Zonen aufgebaut. Rechts unten ein phantastisches Wesen, das für den Meister charakteristisch ist.

1672 Meister der Virgo inter Virgines (so genannt nach einem Bilde der Maria im Kreise heiliger Jungfrauen), Anbetung der Könige (wichtiges Werk des Meisters). Bäuerische Typen in naivem, ungeschicktem Auftreten, tiefe Färbung von herbstlicher Glut.

574 A Lucas van Leyden, Die Schachspieler. Ein typenreiches Genrebild, der Vorbote einer in der späteren holländischen Kunst so reichen Gattung; als Frühwerk des Malers an den dunkeln Tönen

584 B erkennbar. Aus späterer Zeit stammt die Madonna mit Engeln und Stifter (helles Licht, leuchtende Töne, Farbgegensätze). Gesamtaufbau und Einzelheiten (Lautenspieler, Kandelabersäulen, Girlanden) verraten venezianischen Einfluß; nordisch ist die Fülle der Details.

584 A Der hl. Hieronymus, ein besonders sprechendes Bild dank der einfachen Komposition und dem Reichtum der lichten Farben.

Rechte Wand:

609 Cornelis Engelbrechtsen, Berufung des Matthäus zum Apostelamt. Die kontrastreichen Bewegungen sind für die Kunst aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ebenso charakteristisch, wie die Beherrschung der Lichtgegensätze, die hier in dem Wechsel von Hell-

dunkeldämmer des Innenraumes und Freilichtlandschaft ausgeprägt sind und für die Modellierung der Körperformen (Gesichter, Hände) und für Silhouettenwirkungen genutzt wurden. Reiche Farbigkeit durch Wechsel der Komplementärfarben zur Einheit gebunden.

Pieter Bruegel d. Ä., Die niederländischen Sprichwörter (1559). In der einheitlich gesehenen Landschaft eine Figurenkomposition von lauter Einzelgruppen, Repräsentanten niederländischer Spruchweisheit. Vollkommene künstlerische Beherrschung der menschlichen Physiognomie bei verschiedenstem seelischen Ausdruck. Die Zeichnung der Figuren strebt Vereinfachung und Größe an und bewältigt die Gestalt in der Bewegung trotz der Beschränkung auf die Silhouetten unter Verzicht auf Binnenzeichnung und modellierende Schatten. Die Figuren sind den atmosphärischen Einflüssen der Luft je nach ihrer räumlichen Entfernung vom Beschauer unterworfen, das Helldunkel der Innenräume steht im Gegensatz zu der klaren Luft der Landschaft. Die starken Lokalfarben verlieren nach dem Hintergrunde zu an Intensität. 1720

Antonis Mor, Die Utrechter Domherren Cornelius van Hoorn und Antonius Taets (1544). Frühestes bekanntes Werk des Meisters. Realistische Monumentalität unter der Einwirkung italienischer Bildniskunst. 585 A

Antonis Mor, Bildnis der Herzogin Margarethe von Parma, italienisch in der Haltung und formensicher. 585 B

Von hier aus betritt man den

Oberlichtsaal 69. Niederländer des 15. u. 16. Jahrhunderts.

Linke Schmalwand:

Quentin Massys, Die thronende Madonna. Die obere Rahmenform spezifisch niederländisch. Mit

festlichem Aufbau, der durch Stilleben und Landschaft gesteigert ist, wetteifert die lichte Sonnigkeit der Farben; die Skala ist durch gebrochene und schillernde Töne bereichert, die Modellierung weich mit feinen Übergängen. Die Bewegung der Maria und des Kindes hat durch den Wunsch nach möglichster Bereicherung der Motive etwas Manieriertes bekommen.

608 Joachim Patinir, Ruhe auf der Flucht. Zuseiten der auch figürlich betonten Mittelachse zerfällt die Landschaft in zwei scharf getrennte Tiefenzonen. Glasige Luft wie bei Regenstimmung gibt den Farben einen tiefen Ton und macht bis in die blaue Ferne die reizvollen Einzelheiten deutlich.

Rechte Schmalwand:

650 Jan Gossaert gen. Mabuse. Maria mit dem Kinde. Komposition und Zeichnung zeigen italienischen Einfluß. Die Modellierung ist hart und kalt, aber weich gleitet das Licht über die Formen dahin.

551 A Christus am Ölberg (Frühwerk). Bemerkenswert die Wiedergabe des kalten Mondlichtes, das aus dem nächtlichen Dunkel der Landschaft Figuren und Farben an den Rändern unheimlich aufleuchten läßt.

586 Das Männliche Bildnis verrät in Haltung und Aufbau deutlich die italienische Schulung. Die Modellierung zeigt äußerste Kraft. Die Fülle der Einzelheiten in der virtuosen Wiedergabe des Stofflichen in Gewand und Gesicht übertönen den seelischen Ausdruck.

633 A Joos van Cleve d. J., Bildnis eines jungen Mannes. Waren es bei dem vorigen Bilde mehr die äußeren Formen, die an Italien erinnerten, so zeugt hier die träumerische Beseelung von Blick und Hand von italienischem Einfluß. Die stillebenartige Behandlung der Einzelheiten tritt

ganz zurück vor der seelischen Vertiefung des Ausdrucks.

Bildnis einer Frau. Der monumentalen Schlichtheit des Aufbaus entspricht die Zurückhaltung in der Farbe. Fast nur Schwarz, Braun, Grau und Weiß in feinster Abtrennung klingen zu einer weichen Harmonie zusammen, die an die Wirkungen niederländischer Bildniskunst des 17. Jahrhunderts denken läßt. 633 B

Eingangswand:

Barend van Orley, Verkündigung. Im Geschmack des der Renaissance huldigenden flämischen Manierismus ist das Ereignis aus dem verschwiegenen Zimmer in eine prunkvolle Halle verlegt. Der Engel tritt mit grandioser Geste auf, Maria hat die Andacht verloren. Reiche Bewegung, flatternde Gewänder. 645 A

Gerard David, Kreuzigung (Spätwerk). Klare Raumkomposition (schräggestelltes Kreuz, Symmetrie der Gruppen, perspektivische Verkleinerung der Figuren nach dem Hintergrunde zu). Die Beruhigung der Affekte sowohl bei Maria und ihrem Kreis, wie bei den Schergen und Pharisäern, die Gehaltenheit im Ausdruck Christi, die Größe und Vereinfachung der Gestalten im Sinne des neuen Menschheitsgefühls der Renaissance. Die Farben zeigen eine matte, nach Grau getönte Harmonie, die Landschaft ist voll kühlen Abendschattens. 573

Quentin Massys, Maria Magdalena (Ausschnitt aus einer größeren Komposition). Renaissancemäßig der beherrschte Affekt trotz der starken Schmerzgebärde. Schillernde Farben, weich vertrieben und durch Schleier und Reflexe gebrochen. Weichheit der Modellierung. 574 C

Jan van Scorel, Bildnis eines Mannes. Die Gestalt ist von hellem südlichen Licht überflutet. Die Modellierung ist weich und doch kräftig. Eine leise Schwermut im Ausdruck des Gesichts 644 B

und der fein beseelten Hände. Den Hintergrund bildet eine silberhelle, lichtdurchströmte Campagnalandschaft.

(Von diesem Oberlichtsaal 69 aus kann man, einen kleinen Durchgangsraum (71) und das Haupttreppenhaus durchschreitend, in die Abteilung der italienischen Bilder gelangen.)

Um die Gemälde der deutschen Schule und der niederländischen Schulen des 17. Jahrhunderts zu besichtigen, gehe man zurück in das Kabinett 68, von da in

Kabinett 67. Deutsche der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Holbein, Dürer).

Linke Wand:

586 D Hans Holbein d. J., Bildnis eines älteren Mannes (aus der späten englischen Zeit des Meisters). Die imposante Erscheinung ist im Sinne der italienischen Hochrenaissance durch die Enge des Bildrahmens noch gesteigert. Weicher Schmelz der Modellierung in lichten Tönen, reiche koloristische Wirkung: auf blauer Folie die verschiedenen Stufen des Schwarz, welche mit dem Himbeerrot des Ärmels kontrastieren.

586 H. Holbein d. J., Bildnis des Georg Gisze, eines Danziger Kaufherrn in London (Hauptwerk von 1532). Der Mann steht in seiner Schreibstube umgeben von den vielerlei Geräten, die er zu seinem Berufe benötigt; mit zärtlicher Liebe und Sorgfalt sind alle Einzelheiten an Teppich, Vase, Blumen, Gewandung, Briefen, Büchern, Instrumenten wiedergegeben. Aber das Stilleben tritt doch ganz zurück hinter der großen Auffassung und Darstellung der Persönlichkeit. Die Mannigfaltigkeit der Formen und Farben klingt zusammen in eine große Harmonie.

586 C Männliches Bildnis. Feste, doch zarte Modellierung im hellsten Licht. Feinste Charakterisierung des Stofflichen. Zarte Abstimmung der schwarzen und dunkelbraunen Farbtöne auf hellblauem Grunde.

Rückwand:

Martin Schongauer, Geburt Christi (eines der seltenen eigenhändigen Tafelbilder des Meisters). Den Stil der Spätgotik verrät der Bildausschnitt, der von der Architektur und den Figuren nur Teile sehen läßt, die scharfe Zeichnung mit geschwungenen und eckig gebrochenen Linien (Gewandung), die Zartheit der Gestalten mit feingliedrigen Fingern, ornamental gelockten Haaren und eigenwilliger Modellierung. Der Naturalismus offenbart sich namentlich in der tiefräumigen Landschaft. — Die Flügelbilder, die nicht zu dem Mittelbild gehören, sind Werkstattarbeiten nach Kupferstichen Schongauers. 1629

Albrecht Dürer, Bildnis des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen (Jugendwerk um 1496), in Leimfarben gemalt, daher der graue Gesamtton. Diese Technik und der Bildaufbau: Halbfigur hinter der Brüstung verrät italienische Einflüsse (namentlich von Andrea Mantegna her), die Dürer gelegentlich seiner ersten Italienreise (1495) in Venedig erfahren hat. Der Spätgotiker verrät sich noch in der eckigen Silhouette der Figur. An Dürers zweiten Aufenthalt in Venedig (1505—07) erinnert die von Giovanni Bellini beeinflußte Madonna mit dem Zeisig. Sein italienisches Vorbild hat Dürer im Farbenreichtum erreicht — vgl. das Mädchenbildnis 557 J —, die Monumentalität dagegen durch die Mannigfaltigkeit der Einzelheiten geschädigt. Den Fortschritt seines malerischen Könnens läßt vornehmlich der kleine Johannesknabe mit dem Engel rechts unten erkennen (lockere Modellierung, breiter Farbauftrag). Darüber hinaus ging er in dem ganz weich oder zart modellierten Frauenkopf, der von der milden Luft und dem goldig schimmernden Licht der Lagunen umflossen zu sein scheint. Fern vom Süden zeigten Dürers Werke buntere Farben und 557 C 557 F 557 G

strengere Linien mit scharfen Ecken. Vgl. die
557 H betende Maria 1518. Seiner Spätzeit (1526)
gehören die in der Charakteristik unübertroffe-
nen Porträts der Nürnberger Ratsherren
557 E u. D Hieronymus Holzschuher und Jakob Muffel an.
Bei aller nordischen Schärfe und Präzision in der
Wiedergabe der Einzelheiten klingen doch alle
Gegensätze von Form und Farbe zu einer großen
Harmonie zusammen.

Rechte Seitenwand:

603 A Hans Baldung Grien, Flügelaltar mit der
Anbetung der Könige (1507), in den bunten und
starkleuchtenden Farben einem der prachtvollen
Glasbilder des Meisters gleichend.

1834 Hans von Kulmbach, Männliches Bildnis (1520).
Trotz der an venezianische Porträts anknüpfen-
den ruhigen Haltung bei Vorderansicht eine stille
Lebendigkeit in Blick und Händen, verstärkt
durch Asymmetrie der Augen, der Haartracht
und des Baretts.

1842 Hans Baldung, Porträt des Grafen Lewenstein
(1513). Das lebhafte Temperament des Dar-
gestellten wird charakterisiert durch die momen-
tane Wendung von Kopf und Blick, den festen
Griff der linken Hand. Der Ausdruck des Vor-
wärtsdrängens wird verstärkt durch Schräglinien
und Bewegung der Silhouette links, besonders
aber dadurch, daß der Kopf die Mittelachse der
Bildtafel seitwärts überragt, obwohl die linke
Schulter samt dem Oberarm noch vom rechten
Bildrahmen überschnitten wird, die rechte Schul-
ter den linken Bildrand noch nicht einmal be-
rührt. Diese Rechnung mit den dekorativen
Werten der Bildtafel ist eine durch Italien be
dingte Errungenschaft der deutschen Renais-
sance. Auch farbig bedeutend bei breitester Mal-
technik (Pelz).

Kabinett 65.

Deutsche der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Altdorfer, Cranach.

Linke Wand:

A. Altdorfer, Ruhe auf der Flucht (1510). Ein echtes Bild deutscher Renaissance: antike Mythologie (Brunnenfiguren) neben der Heiligen Familie, ein Renaissancebrunnen neben verfallenen spitzgiebeligen deutschen Häusern. Das Göttliche ist vermenschlicht: die Engel und das Christkind werden zu fröhlich spielenden Kindern. Dem unruhigen Reichtum der Formen entspricht ein Schwirren und Zittern des Lichtes und der hellen Farben. 638 B

Christoph Amberger, Bildnis des Kosmographen Sebastian Münster (1552). Der repräsentative Aufbau verrät italienische Schulung. Im hellsten, schattenlosen Licht ist das frische Greisengesicht modelliert. Die Gesichtsfarben werden noch gehoben durch die Farbigkeit der Gewandung, die in leuchtendem Kontrast von dem grünlichen Hintergrund sich abhebt. 583

Meister von Meßkirch, Kreuzabnahme und Grablegung Christi. Helle, nach Weiß gebrochene Farbtöne, deren aparte Stimmung an Manier streift. Die Gestalten stehen breit und untersetzt, gehüllt in weite, bauschige Gewänder. Die Gewandsäume, das Laubwerk zeigen seltsam naturferne, krause Formen. 1841

Hans Burgkmair, Heilige Familie. Venezianische Einflüsse offenbaren Komposition, Architektur (Ornamentik) und Farben, zumal das Pinselgold der Glanzlichter und das Rosa auf den schillernd grünen Ärmeln der Madonna. 1732

Rückwand:

Albrecht Altdorfer, Heilige Nacht. Der mystische Zauber der Weihnachtsnacht ist dargestellt. Unheimlich ragt die Stallruine, das Licht spielt 638 E

auf den Kanten der Balken und läßt die weißen Fugen des Mauerwerks grell aufleuchten. Aus dem dunklen Nachthimmel leuchtet eine geheimnisvolle nordlichtartige Sonne. Wirr flatternde Bänder umgeben die Gruppe der kleinen Kinderengel. Die Figuren der hl. Familie sind ganz klein gebildet, sie verschwinden fast in dem phantastischen Gewirr des Gemäuers.

638 D Kreuzigung. Die Szene: Johannes führt Maria vom Kreuze fort, war dem geistlichen Schauspiel des Mittelalters geläufig. Die malerischen Reize wurden durch die Abendbeleuchtung erhöht. Die Pinselführung hat sich gelockert und die Strenge der Zeichnung zugunsten verschwimmender Farbflecken aufgelöst.

638 C Eine phantastische Traumlandschaft zeigt die Darstellung des Sprichworts: Der Hoffart sitzt der Bettel auf der Schleppe (vgl. für die wörtliche Art der Interpretation P. Bruegels Niederländische Sprichwörter S. 85). Die Farben und Formen des Hintergrundes verschwimmen im hellen Licht und lassen so das prickelnde Rot und Grün des Vordergrundes desto kräftiger aufleuchten.

Der Zauber des deutschen Bergwaldes bildet
638 das Hauptthema der frühen Bilder mit den Hei-
638 A ligen Hieronymus und Franziskus und mit der Satyrfamilie. Ein Preislied der Schönheit seiner engeren Heimat, des Voralpenlandes, singt der Meister in dem seiner reifen Zeit angehörenden
1883 **Abschied der Apostel.**

1875 Hans Baldung, Pyramus und Thisbe. Die Gestalten der antiken Erzählung sind dargestellt in Trachten der Zeit des Malers. Von der dunklen Nachtlandschaft des Hintergrundes heben sich leuchtend die kräftigen Farben der Gewänder ab.

Rechte Wand:

564 Lucas Cranach d. Ä., Ruhe auf der Flucht (1504, das früheste signierte Werk des Meisters).

Die Waldlandschaft mit dem prachtvollen Tannenbaum, Blumen und Vögeln ist Hauptmotiv. Der helle, schlanke Stamm der Birke, die rechts vor der dunkelnden blauen Ferne aufragt, läßt die Landschaft weit und tief erscheinen. Die heilige Familie wird umspielt von einer Engelschar, an deren Treiben auch das Christkind teilnimmt. Die Leuchtkraft der Farben ähnelt der auf niederländischen Bildern.

Apollo und Diana. Antikischer Vorwurf, aber keine klassischen Menschen, sondern Gestalten aus der dem Maler vertrauten Hofwelt, von zierlichem Körperbau und eleganten Bewegungen in einer nordischen Landschaft mit feinem Fernblick (Spiegelungen im Wasser). Rhythmusgefühl in der Bewegung und im Umriß der Gestalten. Vgl. Sündenfall und Lukrezia. 564, 567, 1832

David und Bathseba: ein galantes Gesellschaftsbild, weil auch hier das biblische Ereignis als ein Gegenwartsbild des Malers (Zeitkostüm) inszeniert worden ist. 567 B

Kardinal Albrecht von Brandenburg als hl. Hieronymus (1527). Ein Beispiel für Verkleidung des Porträtmodells in das Kostüm und die Rolle eines Heiligen. 589

Männliches Bildnis. Vorzügliches Beispiel von Cranachs später Porträtkunst. Ganz sachliche, schlichte Darstellung der Persönlichkeit unter Vermeidung aller auffallenden malerischen Effekte. 1736

Oberlichtraum 66. Deutsche des 15. u. 16. Jahrhunderts.

Niederrheinischer Meister um 1500, Anbetung der Könige. Von niederländischen Vorbildern hat er die Freude an kunstgewerblichem Schmuck und buntem Flimmer übernommen. Aus der religiösen Legende wird ein gesellschaftliches Ereignis. 1820

588 Bartel Bruyn d. Ä., Bildnis des Bürgermeisters Ryht (1525). — Eines der besten Porträts des Meisters. Sprechender Ausdruck trotz vollkommener Ruhe. Stark ornamental wirkende Gewandung, die Farbgegensätze durch Helldunkel gedämpft.

619 A u. B Meister von Meßkirch, Zwei Tafeln mit Einzelgestalten von Heiligen. Perlmutterhafter Farbenschimmer; die zarten Lokalfarben werden vom Licht aufgesogen, das auch den Formen die Festigkeit und scharfe Begrenzung nimmt.

631 Tiefere Farbtöne hat der Christus am Ölberg. Die kräftigen, etwas nach Grau gebrochenen Farben der Gewänder werden gehoben durch den Gegensatz zu den dunklen Tönen des Laubwerks und der Landschaft. Die Formen neigen zur Breite, die Umrißlinien zu krausen, willkürlichen Bildungen.

569, 572 Hans Burckmair, Zwei Altarflügel mit dem hl. Ulrich, Schutzpatron von Augsburg, und der hl. Barbara. Gesättigte Pracht in Zeichnung und Farbe. Die Heilige von überhäuften Stoffwulsten umhüllt.

596 A H. von Kulmbach, Anbetung der Könige (1511, Hauptwerk dieses Dürerschülers). Wohldurchdachte Komposition der hohen Architektur, deren Bogen über Maria zusammenlaufen, gleitende Bewegungen der schlanken Gestalten mit kleinen Köpfen und Händen, lockere Modellierung der Körper, blasse und schillernde Farben: alles charakteristisch für die malerische Tendenz der deutschen Renaissance.

1706 Hans Pleydenwurff, Gottvater mit Christus und Stifterpaar. Ein repräsentatives Andachtsbild. Altertümlich die zeichnerische Behandlung ohne räumliche Vertiefung bei gleichmäßiger Helligkeit. Warme Harmonie der wenigen Lokalfarben auf Goldgrund. Ausdrucksvoll ist die kraftlose Haltung des vereinfachten Aktes Christi mit dem feinen Rhythmus seines Körperschwun-

ges. Die Bewegung der Arme wird von den wehenden Gewändern aufgenommen und gesteigert. Die Stifter sind als frühe Porträts bemerkenswert.

Martin Schaffner, Vier Heilige (Altarflügel, vor 1514 gemalt). Würdevolle Gestalten mit Charakterköpfen und — echt deutsch — krampfig bewegten Fingern. Wulstige Modellierung und schnörkelhaft bewegte Konturen im Sinne der Spätgotik. Tiefe Farben wie von Glasfenstern, mit aus dem Helldunkel aufblitzenden Lichtern. 1234 B

Zurück durch das Kabinett 65 gelangt man zu den Sälen und Kabinetten der niederländischen Bilder des 17. Jahrhunderts.

III. Niederländische Malerei im 17. Jahrhundert.

Aus der italienisch beeinflußten Malerei vom Ende des 16. Jahrhunderts erhob sich in den Niederlanden wieder eine eigene und reife Kunst zu einer in Belgien und Holland gleichzeitigen Blüte. Aber nach der politischen und konfessionellen Trennung beider Länder traten auch in der bildenden Kunst die Unterschiede schärfer heraus als vordem. Trotzdem haben aber beide Schulen sich gegenseitig befruchtet, und am Ende des 17. Jahrhunderts ist Holland fast ganz in Abhängigkeit von Belgien verfallen. Im Aufstieg der Kunstleistungen ging die

A. Flämische Malerei im 17. Jahrhundert

in der Person des Hauptmeisters P. P. Rubens (1577—1640) der Hollands voraus. Aus der Schule des Antwerpener Romanisten Otto van Veen (1556—1629) hervorgegangen, bildete Rubens nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Italien (1600—1608) seine eigene Art aus und begründete nach seiner Rückkehr in Antwerpen eine Werkstatt. Sie wurde der Mittelpunkt der belgischen Kunsttätigkeit. Unter Rubens' persönlicher Leitung arbeiteten nicht nur Maler, sondern auch Stecher und Plastiker. Am nächsten kam dem Meister sein bedeutender Schüler Antonis van Dyck (1599—1641), der etwa 1616 in Rubens' Atelier

kam. 1621 ging er bis 1627 nach Italien (besonders Genua), und später, nach mehrfachem Aufenthalt in Holland und Brüssel, als Hofmaler Karls I. nach London. Seine besten Leistungen sind Porträts. Bei ihm zeigte sich schon eine Spezialisierung der künstlerischen Arbeit, die in der Rubensschule im Gegensatz zum Meister Platz griff. Die ihr angehörenden Künstler entbehren, auch darin von den beiden Führern verschieden, der persönlichen Berührung mit Italien. Cornelis de Vos (1585—1651) ist einer der bedeutendsten. Das kleinfigurige elegante Gesellschaftsbild im Rahmen der Porträtmalerei wurde besonders von dem an van Dyck anknüpfenden Gonzales Coques (1614—1684) gepflegt, während die beiden David Teniers, Vater (1582—1648) und Sohn (1610—1690) das Treiben niederer Volksschichten schildern, zuweilen zeigen sie derbe Phantastik, das Landschaftliche gewinnt an Bedeutung; alles Züge, welche die Künstler für den Einfluß des zwar in Belgien (Oudenarde) geborenen, aber in Holland ausgebildeten Adriaen Brouwer (1605—1638) empfänglich machten. Ein Schüler des Frans Hals, siedelte er um 1630 nach Antwerpen über und verpflanzte das volkstümlich derbe Sittenbild von Holland nach Belgien. Seinem Kreise gehörte gleichfalls David Rijckaert d. J. (1612—1661) an. Von Jacob Jordaens (1593—1678) wurde das Sittenbild im Sinne flämischer Formengröße gesteigert, desgleichen und unter Beimischung mythologischer Züge von Abraham Janssens (1575—1632). Tier- und Blumenmaler aus der Schule des Rubens schließen sich an, deren Hauptmeister Frans Snyders (1579—1657) und Jan Brueghel (1568—1625) waren. Meister des Stillebens sind neben Snyders Jan Fyt (1611—61) und dessen Schüler Pieter Boel (1622—74), zu denen sich die Blumenmaler Daniel Seghers (1596 bis 1661) und der aus Holland eingewanderte J. D. de Heem (1606—83/84) gesellten. Als Landschafter sind neben dem schon genannten Jan Brueghel Lucas van Uden (1595—1672) und Jan Sibrechts (1627—1703) zu nennen, sowie als Vertreter des Seestücks Bonaventura Peeters (1614—52).

In Flandern kann man im wahren Sinne des Worts von einer Schule sprechen. Denn im 17. Jahrhundert gab es dort keinen Maler, der sich nicht an den führenden Meister Peter Paul Rubens angeschlossen hätte, und die meisten waren sogar in seiner Werkstatt tätig. Er ist darum der Schöpfer der flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts, um so mehr, als seine vielseitige Begabung alle Gebiete malerischer Darstellung beherrschte: das Kirchenbild, Mythologie- und Historienbild, das Porträt und die Landschafts-, Tier- und Blumenmalerei. Aber so mannigfach und verschieden die Stoffe seiner Bilder, so einheitlich ist ihre künstlerische Auffassung. Durch italienische Kunst, besonders durch Michelangelo und die Venezianer geweckt, lebte sich Rubens' Schöpfertum am genialsten in großen historischen Zyklen aus. Seine künstlerischen Absichten fanden hier in der formalen Behandlung der Komposition wie in der Auffassung des Inhalts ihren glücklichsten Ausdruck. Die höfische Bestimmung verlangte eine repräsentative Wirkung, die großen Wandflächen erforderten große Figuren und eine klare kompositionelle Verbindung der Massen, Verknüpfungen und Kontraste, dazu Farben, die in die Ferne leuchten, klar und hell sind und in breiten Flächen dekorativ wirken. Die Würde und Bedeutung des historischen Gegenstandes schloß alles Genrehafte zugunsten einer erhabenen Dramatik menschlicher Aktionen aus und führte zu einer Steigerung des Menschlichen ins Klassische, Mythische und Allegorische. Diese Heroisierung vollzog Rubens jedoch nicht bloß an der Geschichte, sie ist das Grundmotiv seiner Kunst. Er machte die menschliche Gestalt übergroß und gab ihr eine Überfülle von Lebenskraft, die selbst noch dem Alter jugendliche Elastizität verleiht. Er entkleidete die Menschen ihres Alltagsgewandes und gab ihnen mythische Nacktheit. Wie im goldenen Zeitalter vereinte er den Menschen mit der Natur, z. B. mit den Tieren, liebte um des Naturhaften willen den Pan, der halb Mensch, halb Tier ist. Er gesellte die Geschlechter und Lebensalter zueinander. Er führte die Menschen auf die Höhen des Lebens, in eine höfische Welt oder in Festestrubel. Natur

und Geschichte wurden die Stätte übermenschlicher Wesen; darum pflegte Rubens besonders gern die antike Mythologie, heroisierte aber auch die Erzählungen aus der Bibel und selbst seine eigene Gegenwart. Er gab zuweilen Personen seiner Umgebung, z. B. seiner Gattin, Kostüm, Attribute und Ausdruck einer mythischen oder allegorischen Figur, erhöhte auch im Porträt die Persönlichkeit durch repräsentative Haltung und ausdrucksvolle Mimik. Nirgends begnügte er sich mit der ruhenden Erscheinung, sondern Kraftfülle rang nach Entladung und Bewegung, und diese fing der Maler in ihrem dramatischen Moment auf; seine Phantasie erregten die affektvollen Höhepunkte des Daseins, Kampf und Spiel. Die Kraft des Siegers kontrastiert mit der Niedergeschlagenheit des Bedrückten, der Rausch der Ekstase mit dem erlösenden Zauber kindlicher Heiterkeit. Auch seine Landschaften sind voller Bewegung, sei es, daß er das Auge des Beschauers zielbewußt in die Tiefe leitet, sei es, daß er die Luft in erregte Schwingung versetzt oder sogar im Kampf und Sturm die Elemente aufeinanderprallen läßt. Die umfassende Gestaltungskraft des Malers hält sich nicht an die Einzelfigur und reiht solche nebeneinander auf, sondern geht von dem Gesamtgefüge der Massen aus, ordnet das Individuum einer verschleierten Symmetrie unter und verteilt die Massen derart, daß sie bei klarer Übersichtlichkeit stärksten Bewegungsimpuls in sich bergen. Die Stilgrundsätze des Meisters eigneten sich die Schüler an, spezialisierten sich jedoch und verzichteten auf die Heroisierung zugunsten gesellschaftlicher Noblesse, und gerade van Dyck hält sich trotz der Formengröße seiner Figuren, im Gegensatz zu der im Tatendrang sich auswirkenden Naturkraft des Meisters, mehr an die leidenden Zustände der Seele. Flämische Stilleben haben dekorative Wirkung, versammeln bei dichter Füllung der Bildfläche die Gegenstände und das Licht im Vordergrund, sind künstlich arrangiert. Man verfolgt nicht rein malerische Absichten, sondern sucht eine novellistische Pointe, läßt etwa eine Katze daran naschen, oder Hunde sich darum streiten. Die Tiermalerei widmete sich nicht dem

Getier in Haus und Hof, sondern den Raubtieren, dem Wild, gab auch hier nicht das friedliche Dasein im Zustand der Ruhe, sondern Kampf und Bewegung, Hetze und Jagd.

Saal 62, Flamen des 17. Jahrhunderts.

Hier sind mehrere Skizzen von Rubens vereinigt, die besonders gut in seine Schaffensweise einführen.

Linke Schmalwand:

Rubens, Entwurf zu einem Altargemälde: Verlobung der hl. Katharina, im Kreise von Heiligen. Rubens ging nicht von der Einzelfigur, sondern als typischer Barockmaler von der Gesamtwirkung aus. Die von vornherein farbig angelegte Komposition baute die Figurengruppen in eine Ellipse ein und ließ sie auf die Hauptperson hinstreben. Die Einzelgestalt dient dem Ganzen, erscheint nicht allein, sondern in Begleitung anderer, in denen ihre Bewegung rhythmisch fortgesetzt und gesteigert wird. Ebenso wird auf der gleichzeitigen (um 1628) Farbenskizze: »Einnahme des abtrünnigen Paris durch Heinrich IV. von Frankreich« (Entwurf aus einem Gemäldezyklus) die Bildfläche von den beiden diagonalen, sehr ausdrucksvollen Bewegungsströmen beherrscht: von rechts her fallend, um links zu der auch farbig hervorleuchtenden Hauptfigur aufzusteigen. Der Bewegung des Individuums ist in Begleitern und in der Gesamtkomposition Resonanz verliehen (z. B. verschiedene Stadien des Fallens der Männer rechts), besonderes rhythmisches Leben ist in der Mittelgruppe der Frauen entwickelt, die sich stufenweise aufrichten. Ein klassisches Zeugnis für des Meisters Art, bei der Bilderfindung in Form und Farbe von großen Massen auszugehen und erst aus ihnen das einzelne herauszuarbeiten, ist die Eroberung von Tunis durch Kaiser Karl V. (um 1628). Auch in der Einzelfigur, Skizze der Fortuna, ließ er sich nicht auf

780

798 E

798 G

798 C

Details ein, sondern gab großen Schwung der Bewegung durch Gewandung verstärkt. Aus der
763 Kopfstudie nach seinem Söhnchen machte er eine kleine Geschichte des kindlichen Spiels.

A. van Dyck legte im Gegensatz zu Rubens seine Skizzen grau in grau an, setzte höchstens
1829 einzelne Farbakzente; vgl. die beiden Entwürfe:
1852 Jagdbeute und Anbetung der Hirten. Seine Kompositionen sind gleichgültiger in bezug auf Gliederung der Bildtafel, verschleiern manches in schwärzlicherem Helldunkel bei pointierterem Licht, arbeiten mehr mit Überschneidungen, zeigen gern nervöse Hände und bevorzugen einen zugespitzten Moment (Herabgleiten der Jagdbeute).

Mittelwand:

879 Jacob Jordaens, Lustige Gesellschaft, derbsinnliche Ausgelassenheit, mit Licht- und Charakterisierungseffekten.

775 u. 777 Abraham Janssens und Frans Snyders, Vertumnus und Pomona, Meleager und Atalante. Die Tiere und Früchte von Snyders, die Blumen im Haar der Pomona von Jan Brueghel.

776 E Rubens, Landschaft mit dem Schiffbruch des Aeneas. Mächtiger Schwung des Geländes der von elementaren Naturerschütterungen erfüllten heroischen Landschaft. Auf dem oft kaum bedeckten roten Malgrund eine in flackerndem Licht nach dem Hintergrunde zu immer reichere Farbensymphonie. Auch in der kleineren (und
776 D späteren) Landschaft mit dem Turm (Blick von des Künstlers Landsitz Steen) sind bei heiterem Spiel von Sonnenlicht und Schatten die Farben von einem übernatürlichen Schmelz (Rot, Blau, Gelb, besonders im Himmel), aber trotzdem von zartester atmosphärischer Wirkung.

Rechte Schmalwand:

782 A. van Dyck, Bildnis des Thomas François de Carginan (1634). Repräsentativ arrangiert,

steifer Blick, untätige Hände. Trotz der zahlreichen Farbenreflexe (Panzer) düstere Gesamtwirkung wegen des dunkeln Hintergrundes, der schweren Schatten und des dunkeln Rot und Goldbraun. Ganz anders wirkt von Rubens das Bildnis der Isabella Brant, seiner ersten 762 A
Gattin (um 1622 gemalt). Momentaner Ausdruck in Augen und Mund, die Hände spielen mit dem Fächer; die Farben sind rein und blühend in reichsten Nuancen transparenter Stoffe. Noch lichter ist »Perseus befreit Andro- 785
meda« (um 1615).

Saal 63. Rubenssaal.

Die Berliner Sammlung gehört nach der Zahl der Rubenswerke zwar nicht zu den reichsten Sammlungen, ihr Besitz ist aber fast durchgängig so vorzüglich, daß der Künstler hier in seiner Bedeutung und Entwicklung besonders günstig zur Geltung kommt.

Im Anschluß an italienische Kunst, insbesondere an 798 H
Caravaggio, ist das Frühbild »Der heilige Sebastian« (um 1612) gemalt; dies verrät schon das Verhältnis der Figur zum Bildformat. Der Körper, von großer plastischer Wirkung, kontrastiert hellbeleuchtet mit der düsteren Landschaft, die nur wenig Tiefe hat und als Folie wirkt. Lichter und reicher war die Palette von »Neptun und 776 A
Amphitrite« (etwa gleichzeitig gemalt), doch hat die Ausführung etwas Glattes, Akademisches. Des Meisters Kompositionstalent offenbart »Bekehrung Pauli« (um 1617): 762 B
Das momentane Ereignis hat die Reiter in die Diagonale geworfen (links unten Paulus); die Schlagkraft der (aktiven und passiven) Bewegungen, verstärkt durch Verkürzungen und Lichteinfall, duldete keine psychologische Vertiefung des Wunders. Das ist samt den etwas stumpfen, in wenig nuancierten Flächen ausgebreiteten Lokalfarben (Rot und Braun) für Rubens' Frühperiode charakteristisch. In seiner Spätzeit interessierten ihn gerade die psychologischen Wirkungen, und der Verfeinerung des seelischen Ausdrucks geht gesteigerte Brillanz der Farben und Stoffe

zur Seite. Die Augenblickserregung macht Dauerzuständen Platz, und die gewaltsamen Schrägen weichen ruhi-
776 C geren Senkrechten und Horizontalen. In »Andromeda« (Hauptwerk der letzten Jahre) kam der dramatische Kampf des Perseus in den Hintergrund, die affektvoll bewegte, nach Erlösung ringende Andromeda in den Vordergrund. Rubens' zweite Gattin, Helene Fourment, war das Modell, das der Maler trotz breitester Pinselführung durch den Seidenglanz der Haut und das Weiß des Leinens versilbert, durch das Purpur des Seidenmantels rot bestrahlt und mit dem wallenden Gold und Blau des Meeres und der Ferne verklärt hat.
763 A Vgl. »büßende Magdalena«, ein echtes Spätwerk auch um seiner reichen und weiten Abendlandschaft willen; Freude an Flimmertönen gipfelt in dem Glas mit seinen Farbenspiegelungen; vgl. das malerische Meisterstück des Hundes durch den Wasserschleier der Fontäne hindurch auf
762 C »Diana mit Nymphen von Satyrn überrascht«. Auch die Akte sind noch üppiger als früher, die Oberfläche der Haut luftiger mit aufgelichteten und gleitenden Schatten. Die Farben schillern und spielen ineinander. So entstand die
781 Farbensymphonie in unserem Hauptbild »Heilige Cäcilie« (um 1640, vom Künstler für sein Musikzimmer gemalt): Helene Fourment in der Rolle einer Heiligen und das Genre durch die Putten zu einem wunderbaren Ereignis verklärt: das ist Rubens' heroischer Stil. Die großen Augen, Mund und Hände sind von musikalischer Verzückung ergriffen. Gold und Grün der Gewandung wallen ineinander, rings umlodert von Purpurrot und ausklingend im Silberglanz der Landschaft.

van Dycks Mitarbeit an Bildern von Rubens
783 belegen »Die Auferweckung des Lazarus« und
776 B »Bacchanal« (beide um 1620). Die Kompositionen von dem Rhythmusgefühl des Rubens erfüllt (z. B. die Abstufung der vier Figuren des Bacchanals von der Frau rechts mit dem Tamburin zu dem flöteblasenden Satyr links; vgl. Jagd der Diana Nr. 774). Farben (Weiß, Weinrot, braunes Inkarnat, schwärzliche Schatten), Formen-

gebung, spitz und eckig, verschleierter Blick — im Gegensatz zu den großen und hellen Augen bei Rubens — und Technik — pointiert pastoser Farbauftrag mit winkeligen Pinselzügen — verraten van Dycks Hand. Düsterkeit mit einzelnen Lichteffekten, Vielteiligkeit der Komposition, Verkürzungen und Überschneidungen, langgestreckte und gespreizte Glieder statt der lebensvollen Leiber bei Rubens, gesuchter, zuweilen affektierter Ausdruck geben van Dycks eigenen Schöpfungen etwas gesellschaftlich Interessantes, Gewaltsames und doch auch Fahriges; vgl. die ganz frühe »Dornenkrönung«, die »beiden Johannes« und die, durch Tizian beeinflußte, »Beweinung Christi« (um 1627). Meisterwerke (um 1625) sind die Porträts eines vornehmen Genueser Paares. Gleich packend das Seelische dieser Menschen — Haltung, Antlitz und Hände verkünden Alter, gesellschaftliche Stellung und Charakter — wie die rein malerischen Werte der Formgebung und Farbenbehandlung (Schwarz durch Weiß und Rot und durch das Licht gehoben). 770 799, 778 782 B u. C

C. de Vos, Die Töchter des Malers, trotz der mehr zeichnerischen Härte frisch und lebendig. 832

B. Holländische Malerei im 17. Jahrhundert.

Die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts gruppierten sich nicht, wie die flämischen, um einen Hauptmeister, sondern eine große Zahl der Talente wirkte dort in vielen Kunststätten, und daraus erwuchs die Vielseitigkeit dieser Kunst. Porträtmaler pflegten das höfische Bildnis (Haag), Jan Ravesteyn (1572—1657), Michel Mierevelt (1567—1641) und Paulus Morelse (1571 bis 1638) sind zu nennen; dem bürgerlichen Patriziat (Amsterdam) widmeten sich Nicolaes Elias (1588 bis 1656), Thomas de Keyser (1596—1667), Barth. van der Helst (1613—70) nebst Rembrandt van

Rhyn (1606—69) und seinen Schülern, z. B. Ferd. Bol (1616—80) und Govert Flinck (1615—60); ein derberer Schlag (Haarlem) erstand bei Frans Hals (1580—1666). Er leitete zur Genremalerei über, in welcher Soldateska und Bauern mit gesitteteren Klassen abwechseln (Haarlem, Amsterdam, Leiden und Utrecht); ihre Meister sind Dirck Hals (1589—1656), Jacob Duck (1600—60), Esaias van de Velde (1590—1630), Adriaen und Isaack van Ostade (1610—85 bzw. 1621—49), Antonis Palamedesz (1601—73) und Gerard Terborch (1617—81), Pieter de Hooch (1630—77) und der Delftsche van der Meer (1632—75), Rembrandts Leidener Schüler Gerard Dou (1600—60), Gabriel Metsu (1629—67), Frans van Mieris d. Ä. (1635—81) und Jan Steen (1626—79). Das Historienbild blühte zu Amsterdam dank einer Tradition aus dem 16. Jahrhundert, und dadurch gewann die Hauptstadt auch in der Malerei eine Sonderstellung. Claes Moeyaert (1593 bis 1680), Leonhard Bramer (1595—1674) und Pieter Lastman (1585—1630) gehörten in Rom dem Kreise des Deutschen Adam Elsheimer (1578—1610, s. S. 70) an, Rembrandt und seine Schule, Ferdinand Bol (1616 bis 1680), Govert Flinck (1621—74), Gerbrandt van den Eeckhout (1621—74), Nicolaes Maes (1632—93) und Arent van Gelder (1645—1727) setzten sie fort. Elsheimer befruchtete auch die holländische Landschaftsmalerei, die von den großen Meistern in Haarlem und Amsterdam zu einer treuen Schilderung der holländischen Natur ausgeprägt und mit dichterischer Stimmung erfüllt wurde; solche Landschaften haben wir von Herkules Seghers (1589—1645), Cornelis Vroom (1600—61), Jan van Goijen (1596—1656), Salomon van Ruijsdael (1600—79) und Jacob van Ruijsdael (1628—82), Pieter Molijn (1621—75), Meindert Hobbema (1638—1709), von dem Haarlemer van der Meer (1628—91) und Rembrandts Schüler Philips Koninck (1619—88); den Winter bevorzugten Hendrik van Averkamp (1585—1663), Adriaen van de Venne (1589 bis 1662) und Aert van der Neer (1603—77); reichere

Staffage (Hirten-, Jagd-, Kampfszenen) führten ein Paulus Potter (1625—54), Albert Cuyp (1620—91), Adriaen van de Velde (1637—72), Philips Wouwerman (1614—89), Nicolaes Berchem (1620—83), Karel du Jardin (1622—78). Das Straßenbild war eine Spezialität des Jan van der Heyden (1637—1712). Ihm steht die Architekturmalerei des Innenraumes nahe, deren Hauptmeister (Amsterdam) Emanuel de Witte (1617—92) vorzüglich vertreten ist. Maler von Seestücken waren in Haarlem und Amsterdam Jan Porcellis (1584—1632), Simon de Vlieger (1601—53), Reinier Zeeman (1623—68), Jan van Cappelle (1625—79), Ludolf Bakhuyzen (1631—1708) und Wilhelm van de Velde (1633—1707). Ebendort lebten die führenden Stillebenmaler; gedeckte Tische oder Tafelgeräte malten Willem Claes Heda (1594 bis 1678), Willem Kalf (1621—93) und Abraham van Beijeren (1620—75), Blumen Jan van Huysum (1682—1749), Tiere Jan Weenix 1640—1719) und Melchior Hondecoeter (1636—95), der Hauptmeister der Darstellung von Federvieh (Amsterdam).

Die Holländer des 17. Jahrhunderts haben die Kunst von ihrer kirchlichen und architektonischen Bestimmung im öffentlichen Leben, welche noch in Flandern vorherrschte, losgelöst und die Art des Tafelgemäldes kleinen Formats ausgebildet, die uns heutzutage als Wandschmuck des Privathauses geläufig ist. Aber nicht bloß in dieser Zweckbestimmung, auch in der Stoffwahl ist die holländische Malerei gesellschaftlich gebunden. Ihre Bilder sind insgesamt ein Porträt des damaligen Holland. Dieser gesellschaftliche Realismus verzichtete auf die heroische Steigerung der Flamen, huldigte dagegen einer schlichten, aber heiteren Lebensfreude. Arbeit und Trübsal verbannte er und gewann dem Leiden des einzelnen und der Gesellschaft die erfreulichen Seiten der Muße- und Feierstunden ab, die in den Schichten des Volkstums und der Aristokratie verschieden gestimmt sind. Allen Ständen widmeten sich die Bildnismaler, die das Modekostüm interessierte; sie malten das Individuum gern in seinem Heim, umgeben

von Attributen des Berufs, im Familienkreise oder mit Kollegen (Gruppenporträt). Die Charakterzeichnung des Kopfes gewann durch Mimik, die auf einen Beschauer rechnet, eine gesellschaftliche Note oder wurde durch bezeichnende Beschäftigung erweitert. Höhepunkte sind gesellige Feste (Familienereignisse), in denen vornehmer Takt und zügellose Ausgelassenheit die Pole sind und denen satirische Künstler eine moralisierende Tendenz gaben. Von den Genüssen des Daseins zeugen Stilleben, die nicht wie die flämischen künstlich arrangiert sind, sondern bald bescheidenere, bald üppigere Freuden der Tafel auftischen, als ob eine Mahlzeit unterbrochen wäre. Auf Hof und Weide gesellt sich dem Menschen das Vieh. Das Leben spielt in Haus und Kirche, in der Stadt und offenen Natur, und aus der Szene wurden selbständige Architektur-, Straßen- und Landschaftsbilder. Holder Dämmerschein im anspruchslosen Zimmer und in den Hallen des Gotteshauses wird Träger einer stillen Andacht. Auch sein Heimatland, Meer und Himmel ergriffen den Holländer als ein seelisches Erlebnis. Stimmungselement ist in der Natur der Wechsel der Tages- und Jahreszeiten bei düsterer und sonniger Beleuchtung, der knorrige Wuchs der Eichen des Waldes oder die unendliche Weite des Raumes über dem flachen, mit seinen Dörfern und Städten einladenden Wiesenland und unter dem wolkigen Himmel. Das holländische Gesellschafts- und Naturgefühl hat Rembrandt religiös vertieft, nicht bloß in seinen biblischen Bildern, sondern überhaupt der Seele, auch in Bettlergestalt das allgemein Menschliche abgewonnen und das Einzelwesen einem Weltganzen untergeordnet. Das Licht erlebte er als bindende und einigende Kraft; er krönte die holländische Malerei, indem er ihr dies Ausdrucksmittel errang, mit dessen Hilfe sie ihr Gemeingefühl auf das Verhältnis des Menschen zu seinem räumlichen Milieu übertrug. Im Gegensatz zu der dominierenden Größe der Menschen im Vordergrund flämischer Bilder samt ihren dramatischen Aktionen sind die Figuren holländischer Gemälde klein und führen in der Tiefe der Räume ein stilles und beschauliches Dasein. Im Innen-

raum und im Freiraum der Landschaft ist die von Licht durchglühte oder in geheimnisvollem Dunkel schwebende Atmosphäre Hauptmotiv, deren feine Abstufungen Raumwirkung schaffen und in deren goldenem Flimmer oder samtenem Dämmer die Figuren untertauchen. Die Stufen der Helligkeit zu Licht und Finsternis haben die Holländer vermehrt, die Farben einem Goldton unterworfen, sogar zuweilen einem vorherrschenden Helldunkel völlig zum Opfer gebracht, aber meist die Lokalfarben einer aus dem Hellen oder aus dem Dunkeln entwickelten Harmonie eingeordnet. Der Reichtum der Valeurs ist groß, die koloristische Einheit trotzdem gewahrt, weil alle Farben von gleicher Sättigung und auf Gesamtwirkung abgestimmt sind.

Kabinett 59. Haarlemer Meister, besonders Frans Hals, der hier so reich und mannigfaltig vertreten ist, wie in keiner anderen Galerie außerhalb Haarlems.

Hals' Bilder sind für Fernsicht berechnet, weil die Oberfläche des Körpers in einzelne Farbflecken, die Lokalfarben »impressionistisch« in wechselnde Nuancen zersetzt sind, wobei Licht auf den Kanten der Formen aufblitzt; die Modellierung erscheint sprunghaft, die Raumorientierung nicht immer klar, die Stellung der Figur in der Bildfläche ist wichtiger. Der singende Knabe ist ein 801 A'
Frühwerk (um 1625), für welches die Lebendigkeit des Motivs, die Regsamkeit der Hände, deren Mimik mit dem Gesicht wetteifert — vgl. das kleine männliche Bildnis 766
darunter (1627) —, ebenso charakteristisch ist wie die Diagonalkomposition der Figur, die bewegte Silhouette, der blonde Farbton, die breiten parallelen oder winkeligen Pinselzüge. Damals liebte er momentane Erregung seiner Modelle, die gern zum Beschauer eine Beziehung suchen, z. B. die Pendants »Bildnisse eines jungen Ehepaares«; 800/801
seelische und körperliche Bewegung wird durch die künstlerische Behandlung gesteigert: kompositionelle Freiheit, mit welcher die springende Silhouette der männlichen Halbfigur schräg im Bildfelde sitzt; Licht auf dem blendend weißen Kragen, feine Valeurs der Farbwerte (Seidenkleid,

Inkarnat mit lichten Schatten), gleichsam tanzende Pinselführung (Spitzenkragen der Frau, Manschetten des Mannes); vgl. die kleinen Bildnisse 767 und 801 F. Affekt
801 C hat »Hille Bobbe« (richtiger Malle Babbe = verrückte Babette) außer Rand und Band gebracht, ihr Gesicht verrenkt, die Pinselstriche, kaum den Malgrund deckend, wirren kreuz und quer und finden sich doch zu einem erregten Bild zusammen. Später beruhigt sich die momentane Geste und festigt sich des Meisters Art, sein früher spitzer Pinsel wird breiter, die Formen massiger, einfacher und bestimmter begrenzt, durchgehende Linien herrschen, der Kopf dominiert, der Gesamtton und die Schatten werden düsterer: Amme mit Kind, Tyman Vosdorp,
801 G, H, E Bildnis eines älteren Mannes (um 1660).

Linke Wand:

853 H Adr. Brouwer, Der Hirt am Wege. In dunstiger Luft verschwimmen die Umrisse, die Plastik der Körper geht verloren, sie verbinden sich zu Tonmassen, in welche auch die verwischten Lokalfarben untergehen. Konzentrierteres Licht und kontrastreichere Farben in der kleineren
853 J Landschaft (gegenüber) — vgl. 853 B —; die Teilung der Gründe (Braun, Grün, Blau) läßt flämischen Einfluß erkennen, ist aber mit stärkerem Raumsinn der Diagonalkomposition untergeordnet.

901 C Salomon Ruijsdael, Holländische Flachlandschaft. Warmgoldige Luft, breite Untermalung, durch Lichtflecken und modellierende Tupfen gehöht. Klarere Silhouetten, in der Diagonalen von rechts nach links absteigend, stärkere Kontraste von Licht-Schatten und Helldunkel.

Schrägwand:

888 C Cornelis H. Vroom, Waldlandschaft. Ein zierliches Baumgitter gestattet nur kleine Durchblicke, aber keinen offenen Fernblick.

Rückwand:

810 A Jan van der Meer van Haarlem d. Ä., Flachlandschaft. Solche Landschaftsbilder: Fernsicht

über flache Ebene, hat zuerst Hercules Seghers gemalt, vgl. eine solche weiter rechts, mit dem Städtchen Rhenen (eines der wenigen bezeichneten Werke dieses seltenen Meisters): der Vordergrund in breiten Flächen tiefen Brauns grenzt an das silberne Band des Flusses, der, ein wenig raumeinwärts ziehend, nach rechts hin sich verliert, Häuser und Kirchen verkleinern sich in rhythmischer Abstufung nach der Tiefe zu, und die grünen Landschaftszonen verschmälern sich. Nicht so streng in die Breite organisiert (durch parallele Horizontalen), sondern tiefer durch raumeinwärts stoßende Straßen und Baumreihen wirkt die Landschaft von Jan van der Meer van Haarlem, das Licht kontrastreicher und mit Spiegelungen; dem einzelnen Gegenstand (Bäume, Häuser), den Seghers in die Gesamtatmosphäre untertauchte und ihrer Individualität beraubte, ist auch zeichnerisch mehr Selbständigkeit vergönnt. 808 A

Rechte Wand:

Gerard Terborch, Die Familie des Schleifers. Die Handlung spielt im dunkeln Hintergrund, die Menschen sind nicht an ihr interessiert, sondern führen, im Raum zerstreut, seelisch ein Eigenleben (ausgelöschte Augen), gehen aber in ihrer Umgebung auf, weil Helldunkel sie umfängt und ihre Farben (Gelb, Blau, Rot) in unzähligen feinen Flecken in den Steinen des Bodens und des Hauses, Fensterladen und Dachziegeln spielen. Auch in der »väterlichen Ermahnung« handelt es sich nicht um eine solche Novelle (Goethe), sondern um ein Beisammen still bewegter Gestalten. Viel Freiraum mit schlichten Linien und dunkeln Tönen umgibt sie, vom Hintergrund zum Vordergrund wächst die Leuchtkraft der glänzenden Stoffe, in denen sich Farben der Umgebung spiegeln. 793 791

Kabinett 58. Holländer des 17. Jahrhunderts, vorzügl. Landschafter.

Linke Wand:

901 F S. van Ruysdael, Stadt am breiten Fluß. Vorbereitet durch die Landzunge, zieht sich die feine Linie des jenseitigen Ufers nach rechts in die Ferne, von den diagonalen Wolken begleitet, bis Formen und Farben im Licht verschwinden.

898 C Emanuel de Witte, Kircheninterieur (Blick vom Seitenschiff durch die Vierung). Symmetrie der Architektur, vortrefflich in den Bildrahmen eingepaßt, wird durch Figuren und Licht belebt. Durchblicke verstärken die Raumtiefe und den Wechsel von Hell und Dunkel. Der energische Tiefenzug der perspektivischen Bodenlinien wird von Luftperspektive, die allmählich Konturen und Farbkontraste auflöst, unterstützt. Der Bau ist architektonisch nicht korrekt, die Pfeiler stehen nicht senkrecht, sondern weichen nach oben hin auseinander, was dem Raum Weite und Höhe gibt. Die steinernen Wände wurden nicht auf ihre Stoffart, sondern auf ihren Tonwert angesehen. Das goldene Licht im schattigen Raum wird durch Glasfenster und Reflexe vielfach gebrochen, Sonnenflecken fressen den Gegensatz von Schwarz und Weiß der Fliesen weg. Sonne und Luft berauben auch bei

861 G Albert Cuyp, Sandige Flachlandschaft, die Einzeldinge ihrer Eigenfarbe, Stofflichkeit und ihrer festen Grenzen und machen die Luft heiß und goldig. Blendwirkung erfüllt den hohen Himmel mit leicht schattigen Wolkenflocken.

Schrägwand:

741 A u. B Adriaen van de Venne, Winter und Sommer. Bewegung des Geländes ohne bestimmte Raum- und Lichtwirkung, Überladung mit Zeichnung und Farben, ornamentaler Zug in der Behandlung

der Bäume, die im »Winter« symmetrisch sich neigen, wirken altertümlich.

Rückwand:

Gesellschaftsbilder aus der Schule des Frans Hals, die, abgesehen von dem Lichteffekt bei Duyster und der Hals-artigen flotten Pinselführung des Gastmahls im Freien, mehr kulturgeschichtliches als malerisches Interesse verdienen. 816 B 800 A 1691

Rechte Wand:

Jan van Goijen, Ansicht von Nimwegen. Diagonalkomposition schafft in der Bahn des Flusses eine konzentrierte Raumwirkung, durch das Licht unterstützt. Glasige Luft macht die Zeichnung scharf, dient aber auch der Gesamtstimmung (Windstille); vgl. Winterlandschaft mit markigerer Zeichnung (Bäume, Wolken). Kompositionell verwandt, effektvoller in Farben und Beleuchtung ist P. Molyns Landschaft. Es überwiegt der Vordergrund bei geringer Raumtiefe, andere Maler ließen den Hintergrund dominieren, z. B. 865 E 865 C 960 B

Aert van der Neer, Mondscheinlandschaft. Ringsum (Vordergrund und an den Seiten) dunkel, inmitten der Ferne die Lichtquelle, auf die das ganze Bild konzentriert ist. Dort sammeln sich die Farben der Atmosphäre, während Körper dunkle Silhouetten wurden; vgl. Nr. 842 B und D. Auch in Hercules Seghers' Holländischer Flachlandschaft mit dem Städtchen Rhenen sind trotz zerstreutem Licht Terrain und Himmel am Horizont aufgelichtet und Raumwirkung durch die immer kleineren Abstände zwischen den Buschreihen erzeugt. 842 806 B

Thomas de Keijser, Altarflügel mit Stiftern. Bürgerliche Eleganz. Farben und Lichter auf dem Untergrunde der dunklen Tracht doppelt wirksam. 750 B, C

Kabinett 57. Holländer des 17. Jahrhunderts.

Linke Wand:

912 B Jan van der Meer van Delft, Junge Dame mit Perlenhalsband. In zerstreutem Licht, das durch das geschlossene Fenster dringt und von hellgrauer Wand aufgefangen wird, sind die Schatten aufgehellt und verblasen, die Modellierung gedämpft, die Ränder duftig, die Stoffe weich, die Farben matt geworden. Nur kleine Glanzlichter und Farbflecken leuchten auf, die in Atmosphäre gehüllt, fein abgestuft sind (z. B. Braun-Gelb). Licht und Luft dienen der Stimmung. Mit den schlichten Linien (Wand und Tisch) korrespondiert die Figur, ihre Stellung im Raum ist zwar nicht ganz klar, aber wohl abgewogen in das Bildfeld eingepaßt.

791 G Gerard Terborch, Konzert. Das Licht wirkt mehr modellierend und stofflich als atmosphärisch, verbindet sich mit größerer Raumtiefe (Kontrast von Vordergrund und Hintergrund) und stärkerem Relief der Gewandfigur, einer unvergleichlichen Kostümstudie (vgl. Nr. 791 H). Die Dame von bezaubernder Grazie; ihr Gesicht ist versteckt, und gerade das erzeugt träumerische, musikalische Stimmung.

401 B Pieter de Hooch, Goldwägerin. Starke Lokalfarben in gedämpfter Lichtglut, welche die goldgemusterte Wand entzündet. Malerisch besonders fein der weiße Pelz der Jacke von Blau durchsetzt.

Schrägwand:

912 C J. van der Meer van Delft, Herr und Dame beim Wein. Das Glasfenster ist ein wahres Farbenbukett (eine stehende Frau hält an flatternden Bändern ein Wappenschild), wo mit den satten Tönen der Glasmalerei — sie kehren im Teppich wieder — die gebrochenen im Durchblick durch das weiße Glas wechseln; das Glas

färbt, gleich dem Vorhang weiter rückwärts, das Licht, das derart farbig auf die Gegenstände wirkt (Stuhl, Rückwand samt dem Bilde dort, Buch auf dem Tisch, weiß im Kostüm des Herrn, weißes Kopftuch der Dame). Das rote Seidenkleid, aufwärts aufgelichtet, wirkt gleichfalls farbig auf seine Umgebung (Stuhllehne).

Rückwand:

Paulus Potter, Der Stier. Der Vorwärtsdrang des Tieres, mit kräftig geschwungenem Umriß, wird durch den Anstieg des Bodens und die geballte Wolke, durch die Lichtführung und den Kontrast der ruhenden Kühe links gesteigert. 872 B

Jan van der Heyden, Straße vor dem Haarlemer Tor (Amsterdam). Der Boden in horizontalen Zonen hintereinander geschichtet, die Raumtiefe beschränkt, die Häuser auf gerade Ansichten gebracht, perspektivische Schräglinien vermieden, klare Luft und sparsame Sonnenstrahlen, die das Helldunkel unterbrechen, zarte Auflichtung der Farben nach der Tiefe zu: das sind die Mittel der Landschaftskunst der zweiten Jahrhunderthälfte (im Gegensatz zu J. Goijen etwa). 1623

Schrägwand rechts:

Jan Steen, Die Kindtaufe (die beiden Seitenbilder der Stirnwand stellen Originale von Frans Hals dar). Schlagende Zeichnung der Charakterfiguren und ihrer Mimik, sicheres Erfassen des charakteristischen Ausdrucks in der Gesamthaltung des Körpers. Die geselligen Gruppen locker im Raum zerstreut und zum Zwecke der Raumwirkung komponiert. Der Raum mit durchgehenden Wagerechten und Senkrechten nach hinten zu mehrfach abgestuft; entsprechend die Lichtbehandlung: im Helldunkel des Mittelgrundes verschwimmen Lokalfarben und Details der Zeichnung, während vorn die großgesehenen 795 D

Figuren plastisch wirken mit kräftigen Farben (Variationen eines einzigen Farbtons in verschiedener Helligkeit).

Rechte Wand:

820B Pieter de Hooch, Mutter und Kind (frühes meisterhaftes Werk). Stille Bewegungen der wenigen Menschen harmonieren mit den schlichten Linien der Architektur, der reinlichen Ordnung, dem holden Dämmerschein der Abendsonne. Der Goldton, die satten Farben mit roten Spiegelungen und Reflexen verraten Rembrandts Wirkung.

Kabinett 56. Holländer des 17. Jahrhunderts.

Linke Wand:

885E Jacob van Ruisdael, Fernsicht von den Dünen bei Overveen, am Horizont ein schmaler Streifen der See. Komposition wie bei Seghers (vgl. S. 109, Nr. 808 A), aber asymmetrisch (Blickpunkt nahe dem rechten Bildrand, perspektivische Tiefenlinien rechts unten im Wiesengrunde). Das Gelände des Vordergrundes mit feinen silbergrauen Tönen kräftiger bewegt, hier und in der Ebene vielfache Überschneidungen, die Bäume bilden keine schmalen Reihen, sondern Massen. Das Licht, durch Wolkenbänke einfallend, erhellt den Boden in breiten Streifen, die mit
885C Schattenzonen abwechseln; vgl. Haarlem, von den Hügeln bei Overveen gesehen. Ein Haupt-
885G werk der mittleren Zeit (um 1660): der Eichenwald. Die Komposition umfaßt eine Steigerung vom Hintergrund rechts zum Vordergrund links und zu dem Baumstamm links vorn. Die Einzelform findet ihre Begleitung in rhythmischen Wiederholungen, ihren Kontrast in Überschneidungen. Kraft des Wachstums schwellt die Stämme der Bäume, die Silhouetten der Kronen vereinen sich mit den Wolkenballen, über der

düsteren Tiefe glänzt blitzartiges Licht im Vordergrund und in der heiteren Ferne; vgl. das für den Reichtum und die Stimmungskraft Ruisdaelscher Landschaft sehr bezeichnende Bild Nr. 885.

Schrägwände:

Adriaen van de Velde, Farm (1666, Hauptwerk). Aus dem flachen Boden wachsen die schlanken Bäume hoch auf: ein ruhiger Gegensatz der Horizontalen und Senkrechten, die sich dem Bildrahmen anpassen. Warmes Sonnenlicht streift über die Erde und zeichnet die Schattenbilder auf die Planke; vgl. dagegen den Aufbruch zur Jagd im Bosch beim Haag von Paulus Potter (1652). 922 C 872 A

Rückwand:

Nicolaes Maes, Alte Frau beim Apfelschälen. Beschauliche Ruhe; die Körper erscheinen in einfachsten Ansichten und werden von dem weichen Licht und Helldunkel des späten Rembrandt umspielt. 819 C

J. van Ruisdael, Damplatz in Amsterdam: veranschaulicht das Stadtbild und die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten der Metropole. 885 D

Rechte Wand:

Meindert Hobbema, Waldige Landschaft. Der Erdboden ist in Schollen zerfallen und in Wellenbewegung geraten, die Baumstämme schlängeln sich schräg empor. Die Massigkeit ist einer lockeren Komposition mit tiefräumigen Durchblicken gewichen, das Einzelding flimmert im Lichtspiel des Ganzen. 886

J. Steen, Wirtshausgarten. Von links unten nach rechts oben gestaffelt laufen die Linien (Bank, Tisch, Lehne, Dach) auf die Hauptfigur (Selbstbildnis des Künstlers) zusammen. Damit steht der konzentrierte Lichteinfall in Einklang, der die Umgebung (Laubdach mit den flimmernden Glanzlichtern) im kühlen Schatten läßt; er 795

hebt leuchtende Lokalfarben heraus; ringsum herrschen gedämpfte Töne mit Raumwirkung vor. Des Meisters mimische Kunst kommt in der Mannigfaltigkeit der Typen zum Ausdruck, aber nicht bloß in den Charakterköpfen, sondern ebenso lebendig in der Haltung und Bewegung des ganzen Körpers.

Kabinett 53. Sammlung Thiem.

Eingangswand:

Mehrere Bilder von David Teniers d. J.

857 D. Teniers d. J., Der Maler mit seiner Familie (vgl. das Gesellschaftsbild 866 B). Vergnügtes Spiel siegte über gesellschaftliche Form und gönnt jedem einzelnen freie Betätigung; es herrscht ein heiteres Kolorit. Architektur tritt zurück hinter Landschaft, Stilleben und burlesken Details (Affe). Das gleiche gilt von der
866 C »Flämischen Kirmes« und den von Brouwer
866 beeinflußten »Puffspielern«, wie der »Wachtstube
866 F mit würfelnden Soldaten« und der »Befreiung Petri«, ausgezeichnet durch den malerischen Reichtum im Stilleben der Rüstungsstücke, durch feine Raumwirkung im Wechsel heller und dunkler, klarer und dunstiger Zonen und durch luftige Abstufung der Farben vom Vordergrund zum Hintergrund. Das Burleske steigerte T. zuweilen ins Phantastische und Mythologische (vgl. Bosch, Bruegel, Teniers d. Ä.) und verstärkte das Unheimliche des Gegenstandes durch
866 E Beleuchtungseffekte; vgl. Nr. 859, 866 D; Neptun und Amphitrite. Hauptgruppe: Kopie nach Rubens (Saal 63, Nr. 776 A). Raumgefühl machte T. zum Landschaftsmaler (vgl. Mittelwand, Nr. 859 A), der Freiräumigkeit durch weitgedehnten Vordergrund, Tiefe durch Baumkulissen gewann; charakteristisch: Glätte des Erdbodens. Er entwickelte sich von altertümlicherem Baum-

schlag (blaugrüner Ton), Streifen von Hell und Dunkel, häufig abgesetztem Gelände und engen Durchblicken zu freien und lichten Ansichten (866 C und G, holländischer Einfluß).

Jacob Adriaensz Backer, Bildnis einer Greisin. 1640
Unter Rembrandts Einfluß (konzentriertes Licht). Die Figur wirkt wie zurechtgesetzt mit aufwärts fixierenden Augen und lebenswahr beschäftigten Händen.

P. de Hooch, Interieur. In feinem Rhythmus 1401 A
sind mehrere immer enger werdende Räume hintereinander geschachtelt, der Durchblick, ohne durchgehende perspektivische Linien, aber durch zarte Abstufungen von Licht und Farben atmosphärisch belebt, zielt auf den Sonnenfleck im Hintergrund. Vgl. dagegen 912 D.

Willem Kalf, Stilleben. In der Bildmitte sind 948 G
bei betonter Mittelachse die Hauptfarben versammelt (Blau, Rot, Gelb), hell und breitflächig. Sie kehren aber ringsum in feinen Nuancen und durch verschiedene Stofflichkeit ihrer Träger (Teppich, Metall, Reflexe im Weinglas, Perlmutter des Nautilusbechers) gewandelt in gleichen Zusammenstellungen wieder, verlieren sich im Dunkel. Fast noch vollendeter ist diese Bildgestaltung in dem ähnlichen Stilleben in Kabinett 948 F
57 (rechte Schrägwand) und in

G. W. Horst, Stilleben, an dessen Dichtigkeit 824 B
desselben Künstlers Historienbild (Saal 52) nicht heranreicht. Im Gegensatz zu solcher Wiederholung und Abtönung in Holland bleiben in flämischen Stilleben die Farben vereinzelt und gleichlaut, die Gegenstände deutlicher über die ganze Bildfläche übersichtlich geordnet, trotz einer novellistischen Pointe; vgl. die drei Bilder von Frans Snyders, Jan Fyt, Pieter Boel 774 C
(hervorragend in der Stofflichkeit). Gleicher Gegensatz auch in den Landschaften von 883 C, D
David Teniers d. J. und Jan van Goyen: 859 A

865 F dort Scheidung der Gründe durch Kulissen, plastische Bewegtheit des Bodens und der Bäume, kontrastreiche und fest begrenzte Farben, hier geht jedes Einzelding im Lichtdunst unter. Zur Sammlung Thiem gehört noch das größte Bildnis dieses Kabinetts, van Dycks Gräfin Spinola (787 A), in Tracht und Haltung die Dame des 17. Jahrhunderts.

Kabinett 55, Holländer des 17. u. 18. Jahrhunderts (A. Dou u. Nachfolger).

Rechte Wand:

857 Godfried Schalcken, Der angelnde Knabe. Weich und farbenschön der vom Licht getroffene Knabe und die Wasserlilien vor dem regenschweren Himmel. Vgl. damit den Angler von
854 D Pieter van Slingeland mit demselben bläulichgrauen Ton und einzelnen Farbflecken (Blau-Gelb). Die Auffassung, die den Knaben auf den Beschauer bezieht, ist für Dou (vgl. 843) und seine Nachfolger gleich charakteristisch.

843 Gerard Dou, Büßende Magdalena (1638). Der leidenschaftliche Ausdruck in Gesicht und Händen und die Bewegung in der Diagonalen sind flämisch, der blaugraue Gesamtton (Hintergrund), die Farbenstufen (Blauschwarz, Violett, Rot; vgl. Nr. 792 C in Saal 56), die feine Durchführung des Stofflichen (Pelz) und emailartige Oberfläche Eigentum des Leidener Kleinmeisters; vgl.

846 Caspar Netscher, Lautenspielerin: ein arrangiertes Porträt in koketter Pose und aristokratischem Milieu. Das Genremotiv ist galant zugestutzt; vgl. die Pendants Nr. 850 B und C auf der Mittelwand.

Mittelwand:

1721 Cornelis Troost, Darstellung aus Molières »Eingebildetem Kranken«. Szene und Auffassung sind französisch; malerische Reize: der warme Ton

des von roten Reflexen glühenden Raumes samt den mannigfachen Lichtwirkungen des Innenraumes (Rot und Blau) und seiner Ausblicke ins Freie.

Linke Wand:

G. Metsu, Köchin. Sie wendet sich zum Beschauer und verleiht der Genreszene gesellschaftlichen Ton, dem die herrschaftliche Küche entspricht. Farbige Einheit schafft außer dem tiefgrauen Gesamtton, die Wiederholung der Hauptfarben des Kleids der Köchin (Blau und Rot, Weiß und Grau) ringsum in hellen Variationen (Hahn, das Stück Fleisch auf dem Tisch, Stilleben links unten, Fischstilleben rechts unten). 792 A

Frans van Mieris d. Ä., Junge Dame vor dem Spiegel. Aus dem Graugrün des Hintergrundes, mit dem sich das Schwarz der Mohrin verbindet, leuchten im Vordergrund weiße Seide und silberne Schnüre heraus, um in dem feurigen Rot des Mantels, vorbereitet durch den gedämpften Teppich, zu gipfeln. Vollendete Stoffwiedergabe. 838

Saal 52. Flamen u. Holländer des 17. Jahrhunderts.

Rechte Schmalwand:

Jan Fyt, Stilleben. Der Flame beobachtet die verschiedene Lage der Vögel und ausdrucksvolle Haltung ihrer Köpfe, erfaßt ihre Form in großzügiger Zeichnung und die Stofflichkeit ihres Gefieders durch wechselnde Pinselführung. Koloristischer Feinsinn in der Farbigkeit des Ganzen und den schillernden Übergängen der Töne. Vgl. das Pendant. 883 F, 883 B

Cornelis de Vos, Bildnis eines Ehepaares (1629). Der eleganten Haltung der Figuren entspricht das aristokratische Arrangement (Vorhang an der Terrassensäule); vgl. dagegen das motivisch ähnliche Bild eines holländischen Meisters (Nr. 844). Die Perlmuttertöne der Landschaft melden 831

gleich der breiten Malweise und lichten Modellierung (Köpfe) Rubens' Einfluß.

846 C Gonzales Coques, Familienbildnis. Der warme Dreiklang Weinrot, Blaugrün, Ocker, gehöht durch Silbergrau (Kragen), klingt in der Landschaft (vgl. van Dyck) aus. Sichere Charakteristik der Personen durch Mienen (Blick der Augen) und Gesten (Hände). Das Repräsentationsbild (Prunkarchitektur) ist zu einer häuslichen Szene (um den Tisch) geworden, mit einer dem kleinen Format angemessenen zwangloseren Anordnung, die von rechts zu der Hauptfigur des Vaters hinleitet.

Die vlämische Landschaft der Rubens-Epoche vertreten:

765 Jan Bruegel d. Ä., Landschaft mit dem hl. Hubertus, dieser von der Hand des Rubens.

678 A Lucas van Uden, Hügelige Landschaft. Das Bergmassiv mit großem, pathetischem Zuge seines Anstiegs, intensiver Farbigkeit und Belebtheit des Himmels (vgl. die schlichtere, intimer empfundene Flußlandschaft 678 C.)

1744 Jan Siberechts, Die Furt. Eine der später im 18. Jahrhundert beliebten bukolischen Szenen: Hirtenmädchen, in heiterer Luft, zarte Bäume und glitzernde Säume des Wassers. Die Zeichnung beobachtet feste Konturen, der Erdboden hat glatte Terrassenflächen und horizontale und vertikale Parallelen (Gräser, Bäume), das silbrige Licht ist vom Dunkel (links unten) zur blendend weißen Wolke (rechts oben) abgestuft.

Hauptwand mit fünf leihweise ausgestellten Gemälden der Sammlung Wesendonk:

J. v. Ruisdael, sucht im Gegensatz zu den stillen Flachlandschaften von J. van der Meer van Haarlem (Nr. 810 D; vgl. Kab. 59, Nr. 810 A,
893 S. 108 f.) Kraftwirkung der Elemente. Morsche Baumstümpfe, Felsblöcke, Ruinen zeigen ihr Zerstörungswerk an; der Erdboden zerfurcht,

hochragende Baumstämme, die Kronen mit den Wolkenballen vereinigt. Der Bildraum, wenig tief, ist vorn hoch belastet, wodurch der drohende Ernst gesteigert wird. Beleuchtung nimmt daran teil: ein schmaler Lichtblitz durchbricht das Düster, läßt die Körper in geheimnisvollem Dunkel und entzündet ihre Ränder. Desgleichen hat R. die schäumende Oberfläche des Wassers 884
bezaubert: der zerstiebende Gischt der Wogen wallt im Pulverdampf eines Schusses und in den Wolkenmassen auf. Türmt Ruisdael die Massen hoch auf, so gönnt Hobbema, Holländische Straße (Sammlung Wesendonk) einem geruhsameren Anblick wohlige Breite und Tiefe, öffnet die Mitte, schiebt Häuser und Bäume zurück und an die Seiten, macht den Himmel hoch und heiter. Breit ruht blendendes Sonnenlicht auf dem weißen Staub der Landstraße und zehrt die Zeichnung der Einzelformen auf, die in den durchsichtigen Schatten dieses impressionistisch gemalten Bildes deutlicher bleiben. Der altertümliche J. Patinir (vgl. Saal 68, Nr. 608, S. 76) breitet bei hohem Horizont ein Panorama aus bis in den fernsten Hintergrund. Horizontale Landschaftsstreifen hintereinander legen dem tiefesuchenden Auge immer neue Widerstände entgegen. Das klare Tageslicht verdeutlicht die Silhouetten und erfüllt die Luft mit tiefem Ton. A. v. d. Neers Mondlandschaft ähnelt Ruisdael: 842 A
ein friedlicher Dauerzustand, das Licht ganz in die Ferne gerückt, von wo es die schweigende Nacht nur mühsam durchdringt, die Ränder der Bäume und Häuser streift und den Blick in die Tiefe saugt. Wolkenbänke begleiten die beiderseitigen Flußufer. Das Licht ist konzentriert; in der »Winterlandschaft« (*linke Schmalwand*) ist 840 C
die Eisfläche schattig und von einem Lichtkranz (Wolken, Schnee) umgeben. Von den nahen Baumstämmen dehnt sich der glatte Spiegel in

die dunstige Ferne. Rechts und links begleiten Häuser und Bäume, abwechselnd in Licht und Schatten mit Überschneidungen und Durchblicken. Die sparsamen Farben eines Wintertages schillern von Schiefergrau zu Weiß, und die roten Reflexe schaffen malerischen Reichtum mit einer fast festlichen Wirkung.

899 Phil. Wouwermans »Reitschule«. Aus dem Nebeldunst schimmert vielfach nuanciert (Kostüme und Stilleben, Architektur und Landschaft) ein Farbendreiklang Blau, Rot, Gelb hervor, am stärksten rings um den silbrigen Schimmel. Luftperspektive vertieft den Durchblick zwischen zwei Kulissen. Die Staffage beansprucht in Carel du Jardins »Morgen« und »Abend« — Pendant; 848 E, F *an der linken Schmalwand* — noch mehr Platz; die südliche Landschaft lieferte einen Beleuchtungseffekt, vor dem die Bäume als ernste Silhouetten abstechen; den Farben ist Eigenwert belassen, der Mittelgrund hinter Bäumen und Bauten versteckt. Dagegen läßt Adr. van de 922 B Velde, »Flache Flußlandschaft«, die Ferne nur ahnen. Das scheinbar schwimmende Land dehnt sich in flachem Horizontalstreifen. Die Körper, gleich den Farben dunstig verblasen, sind in den Mittelgrund gerückt, Raumtiefe zugunsten der Breite des Landes und der Höhe des Himmels (verstärkt durch abwärts gekehrte Spiegelungen im Wasser) preisgegeben und Ruhestimmung gewonnen.

Längswand (Genremaler):

1838 Esaias van de Velde, Tafelgesellschaft. Die Gesellschaft gewann Interesse an galanten Szenen. Noch auf Ant. Palamedesz' Gesellschaft beim Mahle, 758 A, herrscht ein gesetzter Ton, der auf aristokratische Repräsentation ausgeht: beherrschte Bewegungen, die Hände versteckt, üppige Formen, gedämpfte Atmosphäre und dunkle Tracht. Bei van de Velde geht es unge-

zwungener zu, gestreckte Glieder, Spreizungen, Drehungen, schlanke Formen, zahlreiche Hände, scharfe Kanten, geschlängelte Linien, fröhliche Buntheit der Farben und offene Aussicht. Symon Kick versetzt seine Soldaten in einen Innenraum, von Horizontalen und Vertikalen gegliedert, mit grauem Helldunkel, dem die dumpfen Farben angeglichen sind. Die legere Haltung der Hauptfigur ist kompositionell zu einer durchgehenden Schrägen verwertet. Freier gruppierte Willem Duyster die fouragierenden Soldaten (die drei Hauptfiguren vermutlich Porträts). Die Architektur wirkt unklar, das Stehen der Männer tänzelnd, die Armbewegungen fahrig und eckig, die Hände greifen geziert mit spitzen Fingern; die Körperformen sind schlank, dünn gestreckt und enden in Spitzen; entsprechend: die langen, schmalen Bänder mit zügigen Falten, die feine Zeichnung der Strohhalme. Stoffliches interessiert, die Farbengebung ordnet verwandte, etwas gebrochene Töne zusammen, paßt sie der Raumtiefe (Mondscheinschimmer) an. Jakob Duck, Wachstube, bildet aus den Figuren eine feste Gruppe, die, unterstützt von Fahne und Hund und dem durch die Treppe rechts erhöhten Raum folgend, in die Bilddiagonale gelegt wurde; die derben Körper in Gewand gehüllt, Rumpf und Schultern verdrängen die feineren Glieder. Gleich den Figuren ist das Licht konzentriert und weckt kontrastierende Farben. — Rücksichten der Gesellschaft haben H. M. Sorghs Bauern nicht zu nehmen: der Höhepunkt einer Schlägerei, durch transitorische Motive (Tisch und Krug) verstärkt. Während Isack van Ostade den Bauer mit Schlapphut zu einer Lichtstudie machte (von unten kommende Beleuchtung verwischt die Zeichnung, hebt aus Helldunkel Lichthöhen heraus), herrscht bei Quieringh Brekelenkam, Junge Frau mit

858 A

864

III. 447

967 A

845 D

796 B

Magd, trauliche Stille; mit der Ruhe der Figuren harmoniert die Ordnung im Raum (Wagerechte und Senkrechte) und das goldige Licht im Dämmerschein, das wenige warme Farben belebt.

904 a Andächtige und andere bevölkern E. de Wittes Innenraum der Amsterdamer Synagoge, meist aller Bewegung entkleidet (Rückenfiguren), von genrehaften Nebenszenen umspielt. Hauptreize liefert das Licht: erweicht den Stein, beseitigt die trennenden Grenzen durch Wellen von Hell und Dunkel und läßt im Glas der Fenster Formen und Farben der Nachbarhäuser duftig verschwimmen.

832 B 934 Jan Porcellis, Unruhige See, und Simon de Vlieger, Leicht bewegte See. Letzteres zeigt sprühenderen Wellengischt und trotz stärkerer Bewegung geregeltere Wellenkämme, in parallelen Diagonalen dem Zug der Segelboote und der Küste folgend. Wolkenschatten und Lichtflecken streifen über das Meer, und ein schmaler Glanzsaum lockt in die Tiefe. Porcellis' Linie, Licht und Farbe sind eintöniger, die Grenzen auch zwischen Meer und Himmel (ruhige Horizontale) fester.

Saal 61. Rembrandt.

Von Rembrandt sind achtundzwanzig Gemälde, darunter Hauptbilder, aus allen Schaffenszeiten vorhanden.

Die bescheidene Welt seines Elternhauses (Leiden) erweckte in dem jungen Maler seine ersten künstlerischen Erlebnisse. Er nahm sein eigenes Antlitz und das seiner nächsten Angehörigen zum Modell und studierte darin seelenvollen Ausdruck. Von der Außenwelt abgeschlossen sind seine Menschen in tiefes Nachdenken versunken oder bei emsiger Arbeit, umgeben von ärmlichem Mobiliar und Beiwerk im engen und düsteren Raum, dessen konzentriertes Licht ein Symbol der Sammlung ist, die aus den Augen und Gebärden seiner Personen

828 D spricht. Der »Geldwechsler« (1627, eines der frühesten

Werke des Meisters) prüft scharf eine Münze. Die Umgebung nimmt daran teil, alle Bildfaktoren sind auf die Mitte bezogen: Konzentriertes Licht einer (verdeckten) Kerze beleuchtet aus der Nähe grell den Mann und bringt an ihm harte Farben hervor, wird ringsum von den gestapelten Folianten aufgefangen und von trübem Dunkel umlagert. Wie sein Modell die Münze, so hat der Maler sein Werk unter Nahsicht genommen und mit Ausführlichkeit die Details festgehalten. Auch in »Simson und Delila« 812 A
(1628) hebt fahles Licht kühle Farben aus dem Gesamtton. Der weitere Raum läßt den Figuren freieres Spiel; Zunahme ihrer Körpergrößen und Bewegungen von dem schlummernden Simson über Delila zu dem drohenden Philister hängt mit der Steigerung ihrer Affekte (Verlockung, Scheu) zusammen, welche die Gesichter (Augen) und besonders die Hände erfüllen: mimische Ausdrucksmittel, um derentwillen schon der junge R. seine Zeitgenossen interessierte. Neues brachte Amsterdam mit humanistischer Gesellschaft: Herrschaftlich kleidete R. sich in seinen Selbstporträts, das Format ist lebensgroß, 808, 810
der Ausdruck, der eine Beziehung zum Beschauer anknüpft, momentan geworden; es lichtete (Reflexe) und bereicherte sich die Palette, die Modellierung wurde weich, Helldunkel herrscht vor. »Minerva«, das Porträt 828 C
einer holländischen Humanistin, hat elegante Haltung, reiches Gewand mit kostbarem Rosettensaum und ein prunkvolles Heim; der Maler behielt noch den düsteren Ton mit wenigen tiefen Farben in glatter Malerei. Ein humanistisches Thema »Raub der Proserpina« wurde zum Drama, die Bewegungen verstärkt und kontrastiert, eine blumige Wiese die Szenerie, dem finsteren Abgrund lichtes Himmelblau entgegengesetzt. Kostbares Detail (Wagen, Gewänder). Leuchtenden Brokat trägt auch 802
»Simson, der seinen Schwiegervater bedroht« (1635); dem goldenen Schimmer antwortet sattes Helldunkel (Mohrenknaben) und Purpurrot der Kappe des Greises. Die frühere Konzentration im Bildaufbau ist durchbrochen, die mannigfaltigeren und stärker leuchtenden Farben zerstreut, das Licht mehr ausgebreitet. Einst an den Ort

gebunden, drängen die lebensgroßen Figuren nunmehr vor, die Formen sind voll, die Gebärden drastisch, der Dauerzustand von einst ist momentan zugespitzt. Aus ihrer Einsamkeit treten die Menschen unters Volk und ins
828 K Freie: »Johannispredigt« (Vorlage für eine unausgeführte Radierung). Um den Asketen hat sich unter düsterem Himmel eine bunte Menge versammelt, zahlreiche Typen bilden Gruppen und jeder einzelne ist in Tracht und Gebärde individualisiert. Die Stille früherer Bilder ist durch das gesprochene Wort, an dem die Zuhörer verschieden aufmerksam teilnehmen, unterbrochen, der andächtige Ernst der durch einen Lichtstrahl erhellten Mittelfiguren durch das ungezwungene Treiben am Rand
828 L gestört. Eindringlicher tröstet der »Mennonitenprediger Anslo« (1641), weil seiner sprechenden Mimik und dem lebhaften Redegestus die stille Aufmerksamkeit der Frau mit zusammengelegten Händen sich unterordnet; die Würde des Predigers hebt sein erhöhter Sitz, das Stilleben gibt der Komposition Gleichgewicht, die zur Bildmitte zusammenströmenden Hauptlinien Einheit; das Licht verstärkt sie, opfert die Lokalfarben einem gemeinsamen Goldton und läßt Licht und Schatten in weichem Helldunkel verfließen. Atmosphärische Einheit und Konzentration des Bühnenbildes zugunsten der Figuren strebte
805 R. in den vierziger Jahren an: »Die Frau des Tobias mit der Ziege« (1645). Im Helldunkel verschwanden Raumtiefe und Deutlichkeit der Szene, es saugte die Figuren und Farben auf (vgl. 806, 812 B), Dunkel, von schwachem Schein des Kohlenfeuers und fahlem Tageslicht (Fenster) mühsam durchdrungen, verschleiert das einsame Paar und stimmt zur Stille ihres Tuns. Ihre Bewegungen sind gedämpft, sie selbst in der Bildmitte trotz der Kleinheit belebt (Neigung des Kopfes, Heben oder Einstützen eines Armes), weil die Körper von innen heraus organisiert, die Hauptlinien radial zum Schoß geleitet wurden. Dieser verinnerlichte Ausdruck, dem der Raum Begleitung ist, bezeugt R.s Kunstreife. So bewirkt die Überraschung
828 E der »Susanna« (1647) radiale Spreizung ihrer Glieder. Blitzartig leuchtet ihr heller Leib samt dem Feuer des

Mantels und sprüht Reflexe, die Figuren sind aus der Bildmitte verschoben, und diese Asymmetrie erhöht noch die Spannung, welche die Blicke verstört auseinanderschweifen läßt. Graugrün des Hintergrundes verfärbt sich zu warmem Braun im Vordergrund, der Folie für den Farbenschmelz, und es öffnen sich Tiefen des Helldunkels hinter den Lichthöhen (vgl. 828 F). Noch geheimnisvoller walten Licht und Dunkel und Farben in »Potiphars Frau verklagt Joseph« (1655), wo das tiefe 828 H
Meergrün des Grundes Gold, Purpur und Weiß hervorzaubert. Die Gestalt der Frau dominiert. Blick und verächtliche Gebärde verraten ihren Trug; mit der matten Haltung des Herrn kontrastiert Josephs beteuernde Einfalt, und den Gegensatz beider steigert das weitere Intervall auf seiten des Knaben (Bett). Je tiefer die Seele, um so mehr verschleierte R. den Körper und zeigte in »Christus 811 B
und die Samariterin« (1655) nur die sprechenden Organe (Kopf und Hand) der Hauptfigur, deren rührende Silhouette im Dunkel fast nur zu ahnen ist, während Abendglut alles im Goldton zusammenschmilzt. — Seine Schmuckfreude übte der junge R. in seinen Porträts und zierte 812
»Saskia« (1643 nach dem Tode der Gattin [1642] vollendet) mit reichem Kostüm und Geschmeide, die sie in geziemender Haltung zur Schau trägt. Aber das allzu Modellmäßige (vgl. den Rabbiner [1645] 828 A) und den äußeren Prunk gab der reifere Meister preis, der Kopf wurde Hauptmotiv, die hellen Augen verloren ihren Glanz, der momentane Ausdruck wurde ein Sinnen (811 C, 828 M), Licht und Schatten kämpfen, die breitere Technik setzt Haupt- 811 A
akzente (828 I). »Mann mit dem Goldhelm«: das strahlende Gold, in dem der Helmbusch spiegelt, vertieft den Trübsinn des verschlossenen Gesichts; Linienkonzentration (auf die Nasenwurzel) drückt die geistige Sammlung aus, und die Farben des Kopfes verbreiten sich über Brust und Schultern des Mannes. In »Hendrickje Stoffels am Fenster« 828 B
(um 1660) ist die reservierte Haltung des Saskia einer ungezwungenen Weiblichkeit gewichen, und Natur schwellt die Formen; das Stoffliche der Gewandung geht in Farbenwellen unter, die vom Rot des Blusenfutters ausstrahlen (Bluse, Haare, Fensterrahmen).

806 D Aert de Gelder, Heilige Familie. Heiteres Spiel macht die Bewegungen der gedehnten Glieder lebhaft, führt zu Verkürzungen und Überschneidungen. Die bunten Farben sind um die Apfelsine, das Zentrum des Interesses und des Bildes, vereint, am Rande schimmern die neutraleren Töne wie Perlmutter. Die unvertriebenen Pinselstriche sind breit und lang und gern gekreuzt.

821 A Philips Koninck, Flachlandschaft. Zwischen dunkeln Vordergrundskulissen bahnt, dem Blick der Rückenfiguren folgend, das Licht sich einen Weg, bis es durch Wolkenschatten unterbrochen wird, wo hellere und dunklere Kanäle allmählich verschwindende Geländestreifen rhythmisch scheiden und Raumwirkung aufnehmen, die in die Tiefe und Breite zieht, als ob die Horizontalen des Bodens über den Rahmen hinaus sich fortsetzten: Unendlichkeit der Ebene.

809 Ferd. Boi, Damenbildnis. Der vereinfachte Umriß paßt zur repräsentativen Haltung. Gehoben durch das schwarze Kostüm und die dämmernde Folie liegt weiches Licht auf dem transparenten Leinen und zarte Schatten in den Tollfalten des Kragens. Seine Reflexe machen die Schatten des Gesichts hell, das duftige Haut und wie schwimmende Augen hat.

847 Gerard Dou, Rembrandts Mutter. Dem Miniaturformat ist die emailartige Feinmalerei angemessen, die die Stofflichkeit der Haut, des Pelzes usw. charakterisiert. In stärkerem Ausdruck wirkt das tiefere Dunkel mit der Inbrunst des

819 A »betenden Mannes« von Carel Fabritius zusammen, wo grelles Licht geheimnisvoll affektvolle Bewegung trifft und durch breite Malweise und reiche Farbigkeit (blaue Halbschatten) gesteigert wird.

1719 Pieter Lastman, Susanna (1614). Dies Bild hat Lastmans Schüler Rembrandt in einer auf

dem Kupferstichkabinett bewahrten Rötelzeichnung kopiert; sie bildete den Ausgang für eine Reihe von Susannastudien, die ihre Vollendung in unserem Gemälde (828 E, s. S. 126) fanden. Das Bild Lastmans ist ohne die momentane Spannung des Ereignisses, die Rembrandt gelang; die akademisch abgewogene Komposition zeichnet sich durch Farbenreichtum und sichere Zeichnung aus. Vgl. dagegen Govaert Flincks Susanna. 813B

Kabinett 60. Kleine Bilder u. Miniaturen aus allen Schulen des 16.—19. Jahrhunderts.

Phil. Wouwerman, Landschaften mit Staffage. Gemeinsam ist ihnen der silbergraue Ton, der im Schimmel oder in Wolken dominiert oder in der Schneelandschaft sich ausbreitet. Sie zeichnen sich ferner durch die Verkettungen der bewegten Figuren, Antrieb und Hemmung der Kräfte, Anstieg und Abstieg der Richtungen, kontinuierliche Abstufung von den großen Figuren des Vordergrundes zu den kleineren der Tiefe aus. Der Figurenkomposition antwortet die landschaftliche Szenerie mit ihren Diagonalen und den Durchblicken unter Brücken in dunstig verschleierte Ferne. 900B, F 903

In den Sammelrahmen niederländische und deutsche, französische und englische Miniaturen, die besonders durch ihre gesellschaftlichen Züge bemerkenswert sind und, zumal die des 18. Jahrhunderts, in das höfische Leben einführen. Neben Landschaften von Hans Bol, Es. van de Velde und J. v. Goijen befinden sich Bildnisse von Brouwer, Craesbeeck, Mieris, Terborch, Schalcken, und solche von Deutschen des 18. Jahrhunderts, von Heinr. Friedr. Füger und D. Chodowiecki.

Leonard Bramer, Hinrichtung Johannes des Täufers. Das grelle Licht zerstört die individuellen Details der Körper (Gesichter) und des Raumes, die auch in tiefem Dunkel ver- 1778

sinken, akzentuiert nur einzelne affektvoll bewegte Organe, wodurch die Brutalität des Vorgangs gesteigert wird. Graues Helldunkel wird nur von wenigen schwachen Farben unterbrochen, die in gleichen Zusammenstellungen in der Bildmitte und am Rande sich wiederholen.

1723 Adam Elsheimer, David. Der starke Jüngling, dessen plastisch geformter Körper, scharf beleuchtet, sein Vorbild aus der Caravaggioschule (Galerie Spada in Rom) deutlich verrät, wirkt vor der Schieferhöhle doppelt mächtig; ihre Düsterkeit, mit der sich Goliaths Totenhaupt verbindet, stimmt zum Thema und klingt in dem öden Hochland der Landschaft des Hinter-

1707 grundes (changierende Töne) aus. »Hlg. Christophorus«: das Motiv der Figur wieder nach einem caravaggesken Vorbild (einer Radierung von Orazio Borgianni); lebhaft und weit ausgreifend agieren die Glieder, ihre Bewegtheit wirkt auf die Gewandung und spricht in ihren bunten Farben. Hauptmotiv ist die weite Landschaft, die den Gestalten Spielraum gönnt und mit hohen Bäumen ihnen eine Folie schafft. Windstiller Sommertag liegt über dem Wasser, wo zartestes Wellengekräusel und feinste Farbennuancen spielen, Sonnenstrahlen vergolden das sonst schattige Laub; bis in den fernsten Dunst dehnt sich flachgewelltes Hochland. In großen Linien ist komponiert, dennoch ist die Stofflichkeit der glatten Steine (Vordergrund), des durchsichtigen Wassers, des flimmernden Laubes wiedergegeben. Atmet diese Landschaft nach den Seiten Freiheit, so leitete P. Bril in einer engen Bahn zwischen hohen Felsen und Bäumen

714 A in die Tiefe der Bildmitte: »Landschaft mit Latona, die die phrygischen Bauern in Frösche verwandelt.« Das einzelne ist nicht dem Ganzen untergeordnet (Laubwerk) und statt feiner Übergänge trennen scharfe Gegensätze (Hell und

Dunkel, Scheidung der Gründe). Vgl. auch die kleinen Landschaften von M. van Uyttenbroeck im Schaukasten der Mittelwand.

Vom Miniaturenkabinett ist durch den Rubenssaal (63, S. 101 ff.) und den westlich gelegenen apsisartigen Übergang die italienische Abteilung zu erreichen, zunächst der Saal der Raffael-Teppiche (64, S. 158 ff.) und der Botticelli-Saal (38, S. 156 f.). Vom Saal 52 mit holländischen Gemälden und vlämischen Gemälden gelangt man nach Saal 51, der die Werke des italienischen Barock enthält (S. 181 ff.). Um die italienischen Kunstwerke in historischer Reihenfolge kennen zu lernen, ist es aber zweckmäßiger, nunmehr durch Saal 62, die deutschen und altniederländischen Kabinette zum vorderen Umgang zurückzukehren, um an dessen Nordseite im Kabinett 28 und dem diesem vorgelagerten Raum die Besichtigung fortzusetzen. 5 73

Die italienische Malerei und Plastik ist in der Galerie aufs reichste vertreten. Von den bedeutsamen Anfängen im 14. Jahrhundert (Trecento) bis zum Ausgang des Barock im 18. Jahrhundert (Settecento) sind alle Schulen und die überwiegende Mehrzahl der führenden Meister mit charakteristischen Arbeiten vertreten, darunter ist manches Hauptwerk dieser Künstler.

Die besondere Stärke der Sammlung liegt in dem Besitz bedeutsamer Werke aus der Periode des Quattrocento (15. Jahrhundert). Doch sind auch von den viel selteneren des Trecento künstlerisch und historisch wichtige Gemälde in großer Anzahl in Berlin.

Von hervorragenden Werken aus der Blütezeit der italienischen Malerei finden sich nicht eben viele hier: eine empfindliche, wohl nicht mehr auszufüllende Lücke. Immerhin vermag das Vorhandene zusammen mit den Teppichen nach Raffaels Entwurf eine Vorstellung von der großen Periode zu geben.

Alle in der hier anschließenden kurzen, historischen Übersicht genannten Künstler sind in Berlin kennen zu lernen, mit Ausnahme von wenigen, deren Fehlen im Text hervorgehoben wird.

GEMÄLDE UND BILDWERKE DER ROMANISCHEN SCHULEN.

Italienische Malerei.

Der Schwerpunkt der Malerei Italiens liegt im Wandbild. Bereits im späten Mittelalter ward hier, wo nur verhältnismäßig kleine Fenster die hohen Wände der gotischen Kirchen durchbrechen, das Fresko zu reicher Entfaltung gebracht; seit der Renaissance eroberte es sich außerdem allmählich das fürstliche und bürgerliche Wohnhaus. In derselben Zeit gewann neben dem Altarbild das profane Gemälde — das Porträt, die mythologische und allegorische Schilderung mehr und mehr an Bedeutung.

Für den südländischen Künstler steht der Mensch durchaus im Mittelpunkte der Darstellung, und er verbildlicht seine Gestalt in plastisch klarer Erscheinung und leicht überschaubaren Gruppen. Die Form erscheint, von Ausnahmen abgesehen, wichtiger als die Farbenharmonie. Dazu erzog die Wandmalerei zu einem großzügigen, dekorativen Kompositionsstil, der auch das Aussehen des Tafelbildes bestimmte. Es fehlt jenseits der Alpen — sieht man von nördlichen Grenzgebieten ab — die Freude an stillebenhafter Schilderung der Umwelt, der Landschaft wie des Innenraums. Nur zur architektonischen Gliederung des Bildes oder dem Eindruck von Großartigkeit und Pracht zuliebe werden Säulenhallen und ähnliche Baumotive gemalt. Charakteristisch ist der fast gänzliche Verzicht auf die malerische Ruine. — Die Schilderungsweise neigt zu repräsentativer Feierlichkeit, aber ohne jene Verinnerlichung, die die deutsche Mystik entwickelt hat, wie auch ohne ihren natürlichen Ausgleich, die drastisch-derbe Interpretation.

In den einzelnen Landschaften und städtischen Mittelpunkten bildete sich dieser Stil in mannigfachen Abwandlungen aus. Aber stärker als die lokalen Unterschiede sind die zwischen den verschiedenen Jahrhunderten. Bis um 1300 herrschte der unter byzantinischem Einfluß erwachsene hieratisch-strenge Stil des Mittelalters. Duccios harmonische Schöpfungen gehören zu den von einer neuen Zeit berührten letzten Höhepunkten. Auch seinen Nachfolgern, Simone Martini, den Lorenzetti, Lippo Memmi und den jüngeren Sienesen wie Giovanni di Paolo ist kühner Fortschritt fremd, aber ein kultivierter, oft aufs Preziöse gerichteter Geschmack und feine Farbigkeit eigen. Draufgängerischer in künstlerischen Fragen und die Form mehr als die Farbe beachtend, erscheint daneben Florenz. Hier erwuchs Giotto, der eine neue Darstellungsweise mit neuen Formen geschaffen hat. Er einte sakrale Feierlichkeit mit menschlich-natürlicher Interpretation. Wuchtig und voller Erdenschwere sind zum ersten Male die Gestalten der christlichen Heiligen. Giottos Einfluß reicht von Padua bis Süditalien, und seine Nachfolger vermehren das reiche Erbe durch kleine Einzelentdeckungen, so Taddeo Gaddi durch Einführung genrehafter Motive. — Alegretto Nuzi zeichnet sich gleich den jüngeren Umbrern durch lichte, geschmackvolle Farben aus. Venedig bleibt — wie Lorenzo Veneziano beweist — bis etwa 1400 in byzantinisch-mittelalterlicher Manier befangen.

Auch im 15. Jahrhundert geht von Florenz der Fortschritt aus. Es ist für plastische Formauffassung auch in der Malerei die wichtigste Stätte. Masaccios großartige Fresken und Tafelbilder erinnern in ihrem feierlichen Ernst an Giotto, aber sie offenbaren zugleich das neue Verhältnis des Menschen zur Welt. Konkreter wird die Interpretation des Motivs und der Einzelform. Landschaft und Bauten sind nicht mehr bloß erläuternde Beigaben, vielmehr in ein richtigeres Verhältnis zur menschlichen Gestalt gebracht. Räumliche Illusion und plastische Wirkung werden zu den wichtigsten Problemen.

Als letzter Ausklang mittelalterlicher Kultur wirken

neben Masaccio Fra Angelico da Fiesoles zarte, an Miniaturen und Emaillen erinnernde Malereien. Bei der jüngeren Generation bricht die Weltfreude der Renaissance unwiderstehlich hervor, so bei dem lebensfrohen Karmeliter Fra Filippo Lippi, den heiteren Erzählern Benozzo Gozzoli und Ghirlandaio und in anderer Art bei den Bildhauermalern Verrocchio und Pollaiuolo; bis um die Wende zum 16. Jahrhundert eine neue Hinneigung zu mittelalterlichem Ernst, zum Altertümlichen und Gefühlvollen bei Botticelli und Filippino Lippi erscheint.

Die anderen Malerschulen des 15. Jahrhunderts offenbaren mehr Sinn für Farbenharmonie und eine feine Beobachtung der atmosphärischen Erscheinungen. Das letztere gilt besonders für Umbrien, wie auch für Ferrara, während ein warmes, geschmackvolles Kolorit für Venedig charakteristisch ist. — In Mittelitalien steht neben Gentile da Fabriano der wenig jüngere Piero della Francesca, der interessanteste Lichtmaler der Renaissance, sowie Melozzo da Forli, Luca Signorelli, Perugino (dieser nicht in Berlin vertreten) und Pinturicchio. Die vielfachen Beziehungen zwischen Umbrern und Florentinern befruchteten beide Malerschulen. Umbrien empfing die Anregung zu einer realistischen Auffassung im Sinne der Renaissance und dankte durch Peruginos Einfluß zu lichter Farbigkeit und beruhigten, »klassischen« Kompositionen, sowie kraftvollster Formeninterpretation durch Signorelli.

Für Oberitalien waren Padua und sein Hauptmeister Andrea Mantegna die Erzieher zum Naturalismus der Renaissance. Seine Malereien haben monumentale Wucht, und zugleich verraten sie viel archäologisches Interesse und eine Sorgfalt der Beobachtung, die germanischem Forschungstrieb nahekommt. Sein Stil fand auch deutlichen Widerhall in Ferrara bei den Cossa und Tura, während der jüngere Costa eine bolognesisch-umbrisch beeinflußte weichliche Manier ausbildete. Fruchtbringender war Mantegnas Einfluß für Venedig. Hier war unter dem Einfluß Pisanellos und Gentile da Fabrianos

eine mehr weltliche Auffassung zum Durchbruch gekommen. Später entwickelte sich unter dem Jüngsten der Vivarini, Alvise, viel mehr noch durch Giovanni Bellini ein eigener, in Form und Farbe gleich harmonischer Stil: ruhige Existenzmalerei statt dramatischer Schilderung im Sinne der Florentiner. Die novellistische Ausprägung geschah durch Gentile Bellini, Carpaccio und Cima da Conegliano, während Carlo Crivelli altertümelnde, prunkvolle Wirkung in seinen teppichmäßigen Bildern erstrebte. Die Kenntnis der niederländischen Technik der Öltempera, die für die koloristischen Tendenzen Venedigs von besonderer Wichtigkeit werden sollte, war ihr durch Antonello da Messina vermittelt worden.

Die Hochrenaissance brachte nicht nur eine verfeinerte Beobachtung und weitgehende Bereicherung der Darstellungsmittel, sondern es kam zugleich um 1500 eine ernstere Auffassung, ein neues Gefühl für Größe und eine Beruhigung und Klärung der Darstellung zur Herrschaft. Leonardo da Vinci ist der Bahnbrecher dieses »klassischen« Stils, den Michelangelo Buonarroti in titanenhafter Gewalt fast bis zu barockem Pathos steigerte; und der Umbrer Raffael Santi, auf den künstlerischen Errungenschaften dieser beiden Florentiner fußend, schuf Bilder von scheinbar so allgemeingültigen Formen, daß er zum volkstümlichsten Maler der Neuzeit wurde. Rom ward damals das künstlerische Zentrum Mittelitaliens, neben dem nur Venedig selbständige Bedeutung behielt. Florenz trat zurück, aber es brachte Andrea del Sarto, den Verfechter eines ganz aufs Malerische gestellten Stils und eines kühnen kontrastreichen Kolorismus hervor, während sein Landsmann Fra Bartolommeo, mehr noch der jüngere Angelo Bronzino und die meisten andern Florentiner ganz unter die plastische Auffassungsweise Michelangelos gerieten. — Leonardo da Vincis langer Aufenthalt in Mailand hat die lombardische Malerei noch für Jahrzehnte bestimmt, zumal das Liebliche in seinem Stil der lombardischen Tradition, etwa eines Borgognone, verwandt erschien.

Selbständiger als Boltraffio, Luini und Francesco Melzi war Sodoma, der in lichten Farben mythologisch-historische Prunkszenen und christliche Ekstasen verbildlichte. Doch der eigentliche Maler solcher Themen und einer schon fast verderbten Erotik war Correggio in Parma, dessen zartes, raffiniertes Kolorit und anmutreiche, zierliche Formen die viel jüngere Kunst des Rokoko vorahnen lassen.

In Venedig, der aristokratischen, reichen Hafenstadt, die bis tief ins 16. Jahrhundert die wichtigste Vermittlerin zwischen Orient und Okzident gewesen ist, war inzwischen neben Giorgione, dem feinsten Interpreten der märchenhaften Novelle, und neben Palma Vecchio, dem Maler üppiger, blonder Frauenschönheit, Tizian in den Vordergrund getreten. Er verherrlicht im Altarbild, wie in der mythologischen Szene weltliches Glück und prunkvolle Schönheit, und in ähnlichem Sinne schildert er in repräsentativen, lebensstarken Bildnissen in leuchtend harmonischen Farben seine Zeitgenossen. Auch des jüngeren Paolo Veronese silbrig-helle Malereien dienen der Glorifikation einer sinnenfrohen, glücklichen Gegenwart; Tintoretto dagegen, der nach Zeit und Stil in das Barock hineinragt, bringt durch seine unruhvollen Kompositionen und seine kühnen Licht- und Farbenkontraste einen leidenschaftlichen Affekt zum Ausdruck, der bis dahin in Venedig zurückgedämmt worden war. Modern in der impressionistischen Andeutung und rückhaltloser als Tizians ausgeglichene Darstellungen wirken seine Porträts.

Die Mehrzahl der oberitalienischen Schulen war damals längst unter den Einfluß Venedigs gekommen, so Lorenzo Lotto in Bergamo, Pordenone (nicht in Berlin vertreten) im Friaul, Romanino, Savoldo, Moretto und Moroni in Brescia.

Das Zeitalter des Barock (das 17. und 18. Jahrhundert) forderte für das Kunstwerk eine aufs höchste gesteigerte Wirkung, im Thema wie in der Darstellungsweise. Fürs Heiligenbild bevorzugte man Martyrien und extatische Verzückungen, im profanen Gemälde das erotische oder das derbe volkstümliche Genre. Die Inter-

pretation suchte die Suggestion des Übersinnlichen, aber auch des Brutalen und Kraftvoll-Derben. Das Porträt mußte großartig und zugleich von packender Lebendigkeit sein. Beim Altarbild kam man zu ungewohnt großem Ausmaß; alle Figuren erscheinen von vitaler Kraft und leidenschaftlich in Ausdruck und Bewegung, die Modellierung geht auf stärkste plastische Wirkung aus, die Kontraste in Form und Farbe werden nahe zusammengerückt.

In Venedig trat im 17. Jahrhundert ein Nachlassen der künstlerischen Schöpferkraft deutlich zutage. Aber der Stil des Tintoretto und des Paolo Veronese war neben dem Correggios und der römischen Hochrenaissance von großem Einfluß auf die Maler Mittelitaliens, besonders die Eklektiker; den Begründern dieser Schule: Ludovico, Agostino und Annibale Carracci, schließen sich Guido Reni, Guercino, Domenichino, Francesco Albani, Bernardo Strozzi u. a. an. Etliche von ihnen werden auch von der herb-großartigen, ganz auf plastischklare Wirkung gestellten Manier Caravaggios beeinflußt. Im westlichen Oberitalien bilden dagegen die Crespi, Magnasco u. a. einen malerisch-unruhigen Stil mit zum Teil verschwimmenden Formen und eigenartigen Beleuchtungseffekten aus.

Das 18. Jahrhundert bringt eine Verfeinerung in der Interpretation, wie in der Form- und Farbengebung, obwohl in Mittelitalien das Rokoko keinen Boden gewinnt. Es tritt indessen hier eine Hinneigung zum Schematismus und zu einer flauen Weichlichkeit ein; ein Symptom der Ermüdung nach den Erregungen des Barock. — Venedig erlebt dagegen seit 1700 eine bedeutungsvolle Nachblüte der Malerei. Die Tradition einer sehr verfeinerten Farbenkultur trat wieder hervor, bereichert durch die aufs höchste gesteigerte, malerische Technik des Barock. Aus der reichfarbigen Helldunkelmanier Piazzettas entwickelt Tiepolo seinen raffinierten Stil mit kühnen Kompositionsmotiven und einem zarten, vom Rokoko beeinflußten Kolorit. Die festliche Pracht des damaligen Lebens, wie die Unbedenklichkeit jener Zeit heiligen Themen gegen-

über, werden durch ihn aufs glänzendste zum Ausdruck gebracht. Guardi, Canale und Canaletto übertragen diese Darstellungsweise auf das Architektur- und Landschaftsbild.

Italienische Plastik.

Die italienische Bildnerei der Renaissance ist nicht im einzelnen Kunstwerke, wie in Deutschland, mit der Malerei verknüpft, aber innerlich aufs engste mit ihr verwachsen. Ja die Anschauungsweise des Italieners ist in dieser Epoche viel mehr plastisch als malerisch und von jeder Errungenschaft der einen profitierte unmittelbar die Schwesterkunst, nicht nur, wenn derselbe Künstler beide Darstellungsweisen meisterte, was häufig der Fall war. Die Bildnerei war es, die zuerst den menschlichen Körper, seine Erscheinung, seine unwillkürlichen Bewegungen zum Ausdruck zu bringen suchte, während das Mittelalter in ihm nur den Träger bestimmter seelischer Inhalte gesehen hatte. Es bedurfte mehrerer Generationen, um die neue große Aufgabe zu bewältigen. An der Verfeinerung der psychologischen Interpretation sind beide Künste in gleichem Maße beteiligt. — Für das Relief war die Malerei häufig das Vorbild: in der Gruppierung der Figuren, wie auch bei der Ausgestaltung des Hintergrundes bis zu perspektivisch-malerischen Bildwirkungen. Die Gestaltungsfreude offenbart sich in der Mannigfaltigkeit des verwandten Materials: Marmor und andere Steinarten, Bronze, gebrannter Ton, Holz, Stuck und Leder.

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts steht neben Ghiberti, dessen Schönheitsideal trotz seiner Anlehnung an die Antike die späte Gotik blieb, Donatello, ein Florentiner an Gesinnung und Kraft der Interpretation, im unerbittlichen Naturalismus und in der monumental-plastischen Gestaltung. Im Lauf eines langen Lebens, in einer großen Zahl von Werken zwang er die italienische Bildnerei in neue Bahnen. Luca della Robbia, der durch die farbige Glasierung seiner Tonarbeiten berühmt geworden, wußte diesen neuen Realismus mit Lieblichkeit zu ver-

binden; ähnlich die jüngeren Marmorbildner, wie Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino, Benedetto da Maiano und Mino da Fiesole, denen mehr am Anmutigen und Heiteren lag, als an großzügig-herber Charakteristik; in Madonnendarstellungen, im Porträt, wie auch in ihren größeren dekorativen Arbeiten offenbaren sie sich außerdem als überaus geschickte Techniker.

Die Verweltlichung der Gesinnung, wachsender Reichtum und Prachtentfaltung beförderten auch die Bronzebildnerei, die Statuetten und kleine Reliefs (Plaketten) in steigender Fülle zu bilden hatte. Hier wurde die Lösung neuer bildnerischer Probleme und die Ausgestaltung antiker Themen oftmals zum ersten Male gewagt. Die führenden Meister der vornehmen Kleinkunst waren nach Donatello seine Schüler Bertoldo, und Bellano der Paduaner, von dem dann Riccio, der fruchtbarste und glücklichste Meister dieser Gruppe, abhängig ist, sowie der Florentiner Antonio Pollaiuolo. Verrocchio, der Hauptmeister der Bronzebildnerei nach Donatello, hat nur umfangreiche Werke in Erz gegossen; in Berlin ist er durch treffliche kleine Modelle (und Gemälde) vertreten.

Michelangelo brachte in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts eine »erschreckende« Großartigkeit in die Bildnerei. Aber die wuchtigen Formen und komplizierten Bewegungen, die ihm zum Ausdruck seiner gewaltigen Vorstellungen notwendig waren, wurden von seinen Nachfolgern ohne inneres Bedürfnis nachgeahmt, und viele ihrer Werke erscheinen dadurch maniriert und akademisch. Der selbständigste unter ihnen war Jacopo Sansovino, der die Hochrenaissance in Venedig heimisch machte. An ihn schließt sich der als Porträtist bedeutende Alessandro Vittoria; die jüngeren oberitalienischen Bronzebildner, wie Francesco da Sant' Agata und Maffeo Olivieri bleiben nicht unberührt von der unruhig gewaltsamen Manier der Spätrenaissance. In Toskana aber war ein Vlame, Giovanni da Bologna, der selbständigste Erbe Michelangelos; ihm gelang es, des Steinbildhauers schwer zusammengeballte Kompositionen

zu lockeren Gruppen und einer freien, höchst dekorativen Wirkung in Bronze umzugestalten.

Im Zeitalter des Barock, von dem in Berlin nur Bildwerke kleineren Umfangs neben Porträtdarstellungen vorhanden sind, wird die Plastik mehr und mehr Dekoration im Dienst des Gesamteindrucks beim profanen wie auch beim kirchlichen Bauwerk. Wie in der Malerei ist gesteigerter Affekt und raffinierte Technik im 17. und 18. Jahrhundert selbstverständlich. Der Prachtliebe entspricht eine entschiedene Bevorzugung des Marmors, der bei größeren Werken mit farbigen Steinen oder mit Bronze zu malerischer Wirkung vereint wird. Das dunkle Erz ist öfters vergoldet. Die Kleinbronze tritt mehr und mehr zurück, ebenso die bemalte Terrakotta. Hingegen bleibt für kleinere Werke, besonders Porträtreliefs, bemaltes Wachs in miniaturhaft feiner Durchbildung beliebt. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts kommt durch den Klassizismus eine kühlere, in der Interpretation zuweilen leicht sentimentale Formensprache auf.

Vorraum vor Kabinett 28. Sienesische Malerei des 14. Jahrhunderts.

Rechts vom Eingang:

1635–1635 E Ugolino da Siena, Heilige von einem vielteiligen Altar aus S. Croce in Florenz (um 1320 bis 1330 gemalt). Zwei zugehörige Predellenstücke, Geißelung und Grablegung Christi hängen links vom Eingang. Die strenge, mittelalterliche Stilisierung ist zusammen mit dem geschmackvollen Zusammenklang der warmen Farben mit dem Goldgrund charakteristisch für Siena.

Weiter rechts der Hauptmeister dieser Schule:

1062 A Duccio, Geburt Christi zwischen zwei Heiligen; von der Predella des berühmten Dombildes von Siena. Harmonisches Kolorit und eine Umbildung des Altertümlich-Starren ins Zarte und Liebliche. — Zu seiten kleine Madonnenbilder von Lippo Memmi und Andrea Vanni, deren miniaturhaft feine Durchbildung und zier-

lich gemusterter Goldgrund mittelalterlichem Kunsthandwerk vergleichbar ist. Gleiches gilt von Ambrogio Lorenzettis Geburt Christi (zwischen Eingang und Fenster), während die kleine Kreuzigung (ebenda) die pathetische Schilderungsweise dieses eigenartigen Künstlers charakterisiert. 1094 A, 1428

Zwischen Fenster und Tür:

Pietro Lorenzetti, Zwei Szenen aus der Legende der hl. Humilitas, von ihrem Altar in Florenz (Akademie). Schlichte, deutliche Erzählungsweise mit naturalistischen Einzelheiten. Kühle, klare Farben. 1077 u. 1077 A

Simone Martini, Grablegung Christi. Sienesisch sind die miniaturhaft feine Durchbildung und juwelenartige Farbigkeit, die neue, lebensstarke Auffassung (vgl. Giotto) ward erst durch Simone Martini in Siena heimisch. 1070 A

Kabinett 28. Florentinische Malerei des 14. Jahrhunderts.

Dem Fenster gegenüber:

Giotto, Tod Mariä. Kraftvolle Interpretation. Großzügige, klar gegliederte Komposition, wuchtige Formen sind charakteristisch für diesen Bahnbrecher der modernen Malerei. Das Kolorit ist in Florenz nicht so warm und harmonisch wie in Siena. 1884

Neben der Eingangstür rechts:

Kreuzigung aus Giottos Werkstatt; hier ernste, prägnante Schilderung und ausdrucksstarke Gebärdensprache. Zu seiten Taddeo Gaddi, Zwei kleine Vierpaßbilder: Ausgießung des hl. Geistes und Wunder des hl. Franziskus, von den Sakristeischränken in S. Croce in Florenz; von demselben neben dem Fenster: kleiner Flügelaltar. 1074 A, 1073, 1074

Charakteristisch für T. G. ist die profanere Auffassung mit Genremotiven und eine an Giotto gebildete, aber gröbere Formensprache.

Neben der Ausgangstür ein größeres Madonnenbild
1710 von einem Nachfolger Simone Martinis und
1076 Alegretto Nuzi, Madonna, und Kreuzigung. Die
1078 lichte Farbigkeit der umbrischen Schule ist schon für diesen frühsten Maler charakteristisch.

Saal 29. Florentinische und venezianische Gemälde sowie Bildwerke des 14. und 15. Jahrhunderts.

1663 Toskanisch um 1250, Thronende Madonna. Sehr frühes Tafelbild in dem feierlich-strengen, unirdisch wirkenden Stil des Mittelalters.

An der Längswand zur Linken:

1650 Lorenzo Veneziano, Die hl. Markus und Johannes. Vom Beginn des 15. Jahrhunderts, aber im Stil des 14. Jahrhunderts. Den Beginn einer neuen Entwicklung kennzeichnet dann

5 Antonio Vivarinis Anbetung der Könige. Die genrehafte Darstellung, die teppichhafte Farbigkeit mit reicher (hier plastischer) Vergoldung sowie die Betonung bunter prächtiger Trachten bleibt für Venedig weiterhin charakteristisch.

An der Ausgangswand ein Frühbild von

1130 Gentile da Fabriano, Madonna zwischen zwei Heiligen. Zart und lieblich ist die Auffassung, Form- und Farbengebung dieses in Venedig und Florenz nach 1420 einflußreichen Umbrers. Daneben

V 24/25 Verkündigungsengel und Maria, zwei gut komponierte Holzstatuen aus Toskana (vom Anfang des 15. Jahrhunderts). Außerdem in dem Saal

V 7—22 Madonnenreliefs in Ton und Stuck, die, für Privathäuser und Familienkapellen bestimmt, im Zeitalter der Renaissance am frühsten mehr und mehr weltliche Auffassung heiliger Themen erkennen lassen. Die ältesten sind Vorstufen zu Luca della Robbia und Donatello (vgl. Saal 31 und 34), die späteren unter ihrem Einfluß entstanden.

Kabinett 30. Kleinere Florentiner Gemälde und Bildwerke des 15. Jahrhunderts.

Darunter sehr gute Porträts. So an der Eingangswand:

Domenico Veneziano, Mädchenbildnis, im Profil, wie ein Relief. Entscheidend für Bildwirkung und Charakteristik ist der überaus fein beobachtete Umriß, die zarte Modellierung und die prächtigen Kontrastfarben (blauer Himmel und rotes Brokatkleid). Daneben 1614

Mainardi, Junge Frau; derber, ausgesprochen bürgerlich in Auffassung, Form und Farbe. Das stillebenmäßige Beiwerk beweist niederländischen Einfluß. 83

Verrocchio (Werkstatt), Junges Mädchen, vor einer Landschaft. Zur Charakteristik nunmehr die Halbfigur notwendig. Der Ausdruck ist der Unterschrift »Noli me tangere« und dem wehmütigen Vers der Rückseite angepaßt. 80

An der Rückwand:

Francesco Pesellino, Kreuzigung. Miniaturhaft feine Durchbildung und reiche Farbigkeit, mit viel Gold, wie eine Konkurrenz zu Goldschmiedarbeiten. 1651

Giuliano da Maiano, Doppeltür mit der Verkündigung in Intarsia. Aus der Badia Fiesolana bei Florenz. Mit Emblemen der Medici in der reich verzierten Umrahmung. Darüber T 37

Andrea della Robbia, Maria mit Engeln. Lünette in glasiertem Ton (vgl. Kab. 31). Davor V 97

Nanni di Banco, Marmorstatue des Königs David. Die Mischung von mittelalterlicher Gebundenheit mit der Abhängigkeit von antiken Gewandfiguren ist charakteristisch für die beginnende Renaissance. Außerdem an der Eingangswand: V 3

Domenico Ghirlandaio, Judith. Typisch für die am Fresko ausgebildete monumentale Hi- 21

storienmalerei, für die klare Verbildlichung des Themas und den Zusammenhang mit Gegenwart und Altertum. Als Gegenstück

73 A Ant. Pollaiuolo, David. Jugendlich-sehnige Gestalt. Der wegen seiner trefflichen Körperdarstellung hochgeschätzte Bildhauer und Stecher erweist sich hier auch als bedeutsamer Maler.

1651 Franc. Pesellino, Kreuzigung. Miniaturhaft feine Durchbildung und reiche Farbigkeit, mit viel Gold, wie eine Konkurrenz zu Goldschmiedearbeiten.

An der Ausgangswand:

60 C Benozzo Gozzoli. St. Zenobius erweckt einen toten Knaben.

104 A 90 108 Madonnen von Verrocchio und Raffaellino del Garbo, bei der einen die Körper wie Bronzefiguren vor ferner Landschaft, die mittlere fast bizarr in den zierlichen Formen und eigenartigen Farben, die dritte reizvoll durch ihren Ausdruck und das lichte Kolorit.

Kabinett 31. Robbia-Werke.

Luca della Robbia, auch Bronze- und Marmorbildner und Stammvater dieser Künstlerfamilie, verdankt seine Volkstümlichkeit der farbigen Glasierung, mit der er der größeren Haltbarkeit und prächtigeren Wirkung zuliebe seine Tonbildwerke (vgl. Basilika, Saal 29 u. 34) versah. Doch ist die Vervollkommnung in Komposition und Formdurchbildung bei diesen anspruchslosen Madonnenreliefs mindestens ebenso bemerkenswert. Keiner von Lucas' Nachfolgern hat die künstlerische Höhe seiner Werke erreicht, doch nehmen die Aufträge nach Zahl und Umfang zu, bis nach 1530 mit dem Interesse für farbigglasierte Bildwerke diese Gattung erlosch. An der Eingangswand Luca della

V. 71 Robbias Madonna Frescobaldi, in ganzer Figur auf Wolken thronend mit dem segnenden Kind im Arm. —

V. 69 V. 70 Zu seiten zwei halbfigurige Madonnenkompositionen und gegenüber zwei kleinere Reliefs von ihm und eine große

Lünette: Maria zwischen anbetenden Engeln. Allen ist eine fast klassische Harmonie ohne jeden Pathos in Ausdruck und Formengebung eigen. Die nur zum kleinen Teil erhaltene Vergoldung vermittelte einst zwischen dem starken Kontrast von Weiß und Blau. An der Rückwand Luca d. R., Brustbild eines Jünglings, reichere Farben, aber auch hier jene anspruchslose Schönheit; außerdem jüngere profane Gruppen und Reliefs. V. 74 V. 75

An der Ausgangswand:

Andrea della Robbia, Madonnenrelief. Verweltlichter Ausdruck. Naturalistischer in den Einzelheiten, aber die Komposition nicht so abgeklärt wie bei Luca. Seitlich V. 96

Andrea della Robbia, Verkündigung; und V. 100

Giovanni della Robbia, Pieta. Beide durch reiche Farbigkeit — man beachte die Fleischtöne — ausgezeichnet. Unter sich sehr verschieden im Motiv, in Form- und Farbenstil. Die Verkündigung heitere Weltlichkeit, die Pieta, in der kontrastreichen Körpergruppierung von Michelangelo mittelbar beeinflußt, voll pathetischer Trauer. V. 114

Kabinett 32. Florentiner Bildwerke und Gemälde aus dem frühen 15. Jahrhundert (Quattrocento).

An der Eingangswand:

Donatello, Madonna der Casa Pazzi. In Linien und Ausdruck zu einem herb großartigen Bilde leidvoller Mütterlichkeit zusammengeschlossen. V. 30

Donatello, Bemalte Tonbüste des jungen Johannes d. T. Dekorative Wirkung. Sprühender Realismus. V. 28

Desiderio da Settignano, Büste der Marietta Strozzi und (gegenüber) die einer Prinzessin von Urbino. Die frühesten Darstellungen von Jungmädchenschönheit in der Renaissance. Verschieden wie das Material und seine Bearbeitung sind die dargestellten Persönlichkeiten. Marietta V. 123 V. 125

Strozzi, beweglichen Geistes und voller Lebensfreude; die Prinzessin zurückhaltender betont die wenig erprobte Würde; dort weich behandelter Marmor, hier präzis detaillierter Kalkstein. Merkwürdige Kontraste im Werk eines Künstlers. — Benachbart

V. 27 Donatello, Stäupung Christi (um 1425). Geschlossene Hauptgruppe vor glatter Wand. Oben und seitlich öffnet sich der Raum in wuchtigen Bogen. Damals begann das Interesse für solche Perspektiven. Einfluß der Antike in der Zuschauerin und den (bisher bekleidet dargestellten) Schergen. — Seiner herben Großartigkeit dankt das Relief die einstige Zuschreibung an Michelangelo. — Ferner hier Gemälde der drei frühen Hauptmeister:

58 A, B u. E Masaccio, Anbetung der Könige. — Rechts Martyrien S. Petri und des Täufers; links (von Andrea di Giusto ausgeführt) Legende von S. Julian und Nikolaus. Würdige Interpretation, ausdrucksvolle Gesten mit kühnen Verkürzungen, überzeugende Raumwirkung. Predella des berühmten Pisaner Madonnenaltars (1426). Vom

58 D Rahmen desselben stammen Masaccios vier Heilige (an der Rückwand), die in kleinen Maßen ausgeführt durchaus monumental erscheinen.

58 C Masaccio, Wochenstube einer vornehmen Florentinerin (desco da parto, bemalter Teller, wie ihn Wöchnerinnen mit allerlei Gaben als Geschenk erhielten). Kräftiger Farbenrhythmus von Schwarz-Weiß und Blau-Rot, Säulenhalle mit sehr guter Raumwirkung.

Daneben an der Rückwand:

60 A Fra Angelico, Triptychon mit dem jüngsten Gericht; ein Hauptwerk des Meisters, miniaturhafte Ausführung, klare Farbigkeit. Lieblicher Reigen der Seligen, weniger glaubhaft die Schrecken der Hölle.

An der Ausgangswand:

Fra Filippo Lippi, Anbetung des Kindes; aus der Kapelle des Palazzo Medici in Florenz. Phantastische Waldestiefe mit zarten Gestalten in elliptischer Anordnung. Helle Behandlung des Stofflichen. Die heilige Szene erhielt Märchenstimmung. 69

Kabinett 33. Plaketten.

Als Plaketten pflegt man kleine, den Medaillen verwandte Bronzereliefs zu bezeichnen, welche Darstellungen aus der biblischen Geschichte und der Heiligenlegende, oder auch solche mythologischen und allegorischen Inhalts zeigen und als Kußtafeln, als Einlagen von Möbeln, als Schaustücke an den Mützen und andern Kleidungsstücken, als Degenknöpfe, Verzierung von bronzenen Geräten u. ä. verwendet wurden. Namentlich als Kompositionen bieten sie ein reiches Material zur Kenntnis der italienischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Die Berliner Plakettensammlung, wohl die reichhaltigste dieser Art, enthält neben Arbeiten von Donatello (Saal 36) und seinen wenig jüngeren Zeitgenossen, zahlreiche Werke der bekannten Hauptmeister: Moderno (neben der Eingangstür), Andrea Riccio und Ulocrino (Mitte der Eingangswand), Enzola, Caradosso und Sperandio (Rückwand), Giovanni Fiorentino (?), Valerio Belli (neben der Ausgangstür). Die meisten waren Oberitaliener, viele aus Padua; im Ausgang des 15. Jahrhunderts oder im 16. tätig, manche waren auch als Münz- und Steinschneider tätig. — Daneben gibt es zahlreiche Plaketten anonymer Herkunft, die gesondert untergebracht sind. In der Mittelvitrine — Fensterseite — Porträtmedaillen und -reliefs, an der Ausgangsseite ebenda Kopien nach der Antike. — An den Wänden sind zwischen den Plakettenkasten größere Reliefs verteilt. Andere befinden sich zusammen mit Kästen, Tintefässern, Lampen, Mörsern u. a. Gebrauchsgegenständen, die mit Plaketten geschmückt sind, in dem alten reichverzierten Wandschrank (einst Bücherschrank = Libreria).

Auf den Wandbrettern sind größere Statuetten auf-
II 176 gestellt. Unter ihnen sei die Madonna von E. Ferrata
und (auf einem Schrank) der Christus an der Säule von
II 130 Giov. Bologna hervorgehoben.

Saal 36. Bronzebildwerke.

In diesem Raum mit alter venezianischer Decke und
T. 48 b einem Kamin in Jacopo Sansovinos Art, im benach-
barten Kabinett 33 und Saal 38 sind die größeren
Bronzen der italienischen Renaissance vereint: eine
Sammlung, die zu den reichhaltigsten und gewählte-
sten ihrer Art gehört. Saal 36 enthält zumeist Statuetten
sowie etliche Büsten, die zusammen die Wandkästen und
Vitrinen füllen; größere Stücke stehen auf Wandborden
und Schränken. In der großen Vitrine vor dem Kamin
II 20 finden sich Donatellos Tamburin schlagender Engel
(eine prächtige, an die Antike gemahnende Kinderfigur
vom Sieneser Taufbrunnen) und sein in Bronze aus-
II 21 gegossenes Wachsmodell zum David. An der Eingangs-
wand steht desselben Künstlers schlichte, ausdrucksstarke
II 1 Gonzagabüste und in der benachbarten Ecke eine ein
II 19 Drittel lebensgroße Statue Johannis des Täufers. So ist
dieser bahnbrechende Meister der Frührenaissance auch
als Bronzekünstler und kühner Erfinder der Freiplastik
aufs beste kennen zu lernen. Im Schaukasten links neben
der Gonzagabüste finden sich seine Plaketten. — Die
Bronzestatuetten der zeitgenössischen Florentiner, Ghi-
II 18 berti (Karyatide), Antonio Pollaiuolo (Herkules u. a.)
II 29 und Bertoldo (Herkules, Hieronymus, Gefangener) sind
II 24, 25, 26 in der kleineren Vitrine nahe der Eingangstür aufgestellt.
Die größere Mittelvitrine enthält die oberitalienische Ge-
II 38 folgschaft Donatellos, Arbeiten von Bellano (Hekate),
seinem Nachfolger Andrea Riccio, der wohl der frucht-
II 83 barste und glücklichste Bronzebildner der Renaissance
gewesen ist, und Antico (Göttin des Verkehrs). Man
II 50, 49 beachte im besonderen Riccios Wasserträger, die schla-
fende Nymphe und seine genrehaften Satyrgruppen und
II 63, 68, 71/2 Tiergestaltungen. Ebenso wie ähnliche anonyme Ar-

beiten in diesem Schrank, dienten manche von ihnen als Tintefaß oder Leuchter.

In der zweiten kleineren Vitrine florentinische Bronzen des 16. Jahrhunderts, man beachte den Schächer-Torso, II 103
den Ausguß eines Wachsmodells von Michelangelo (?)
und die Simsongruppe, die nach seiner Skizze von einem II 106
Nachfolger gearbeitet ward.

An der Ausgangswand Arbeiten von Niederländern, die lange in Italien tätig, sich dem florentinischen Stil nahe angeglichen hatten (andere in Saal 38), sowie die polychrome Wachsbüste der Flora, die durch ihren un- V. 405
mittelbaren Zusammenhang mit Lionardo da Vinci
bzw. seiner Werkstatt und durch das Material, das damals vielgebrauchte, uns aber überaus selten erhaltene Wachs von hohem Wert erscheint. Daneben Donatellos Leuchterträgerin.

Neben dem Kamin zwei monumentale Bronzebüsten: Beim Bildnis Francescos del Nero hat der Künstler II 5
(G. Mazzoni?) die Häßlichkeit der Züge zu grotesker II 6
Monumentalität gesteigert, bei Papst Gregor XIII. hat Torriziani in kühler Objektivität die Würde des gealterten Kirchenfürsten zum Ausdruck gebracht. Beides charakteristische Arbeiten für die großartige, von hohem Können getragene Auffassung des reifen 16. Jahrhunderts.

Das benachbarte Zimmer an der Wasserseite:

Kabinett 39. James Simon-Sammlung

enthält die zur Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums geschenkten Kunstwerke aus dem Besitz des Herrn Dr. James Simon; der Mehrzahl nach sind es solche der italienischen Renaissance, doch ist auch niederländische und deutsche Kleinkunst unter ihnen.

An der Eingangswand:

Romanino, Porträt eines Brescianer Gelehrten. S. 3
Von Venedig beeinflußte warme Farben. Hochrenaissancestil einer Provinzialstadt.

Ben. da Majano, Tonbüste des Kardinals V. 203
Raffaello Riario. Nach Medaillen identifiziert.

S. 2 Bronzino, Porträt eines jungen Florentiners; vornehm, in kühler Modellierung.

Gegenüber neben der Tür:

S. 5 A. Mantegna, Madonna. Kleines Halbfigurenbild auf dunklem Grund. In Gruppierung und Ausdruck die herbe Zärtlichkeit der jungfräulichen Mutter. Wichtiges Frühwerk des berühmten Paduaners. — Daneben

S. 1 Raffaellino del Garbo, Madonna mit Engeln. In den sich neigenden Gestalten mit den bauschigen Gewändern verrät sich der Einfluß Botticellis und Filippino Lippis.

In der Ecke:

V. 388 Stuckmaske eines Narren. Italienische, kraftvoll-derbe, an Karikatur streifende Dekorationsarbeit vom Ausgang des 16. Jahrhunderts. Unter den Bronzewerken dieser Wand beachte man den

II 265 Türklopfer mit Schlangen in der Art des Jacopo

II 241 Sansovino und Riccios Türzieher in Form einer Sirene, die zu den besten Kompositionen solchen Portalschmucks gehören.

An der Rückwand eine stattliche Cassapanca (Vorläufer des Sofas); weiter oben links

V 99 Andrea della Robbia, Madonnenrelief mit reicher Vergoldung und in der Mitte deutsche und niederländische Gemälde von etwa 1500:

S. 20/21 B. Bruyn, Bildnisse von Mann und Frau, in kühl leuchtenden Lokalfarben.

S. 17 G. David, Vier einzelne Heilige, in feingestimmter Landschaft.

An den Wänden und im Pultschrank (über sehr

T. 20b. feinem Spätrenaissancetisch) in der Mitte des Zimmers befindet sich eine sehr gewählte Sammlung von Medaillen, namentlich italienischer Meister, sowie deutsche Buchsmodelle, Wachsreliefs, Elfenbeinbildwerke und andere Stücke der Kleinplastik des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach Schulen und Meistern geordnet bilden sie eine überaus wertvolle Ergänzung der Sammlung italienischer Bronzestatuetten und Plaketten in den beiden

Nachbarkabinetten (36 und 33) wie auch der deutschen Bronze- und Holzbildnereien im Erdgeschoß (Saal 20, 21 und 25). Die Medaillen des 15. Jahrhunderts sind Güsse in Sandform, die des 16. Jahrhunderts sind geprägt. Aus dem Unterschied der beiden Techniken ergibt sich die so verschiedene Reliefbildung, Komposition und Einzelform.

Im Nachbarraum:

Kabinett 40. Florentiner Marmorwerke und Gemälde des späteren 15. Jahrhunderts.

Die Verfeinerung der Technik kommt der Vorliebe dieser Generation für zierliche Formen und raffinierte Durchbildung entgegen. Doch wird die Großartigkeit Donatellos von keinem dieser jüngeren Marmorbildner erreicht.

An der Eingangswand:

Mino da Fiesole, Marmorbüste des Niccolò Strozzi (1454), wichtig als sehr frühes, in Rom geschaffenes Werk dieses Meisters. V. 164

Mino, Marmorbüste des Alexo di Luca (1456). Beides derbe, überaus lebensvolle Jugendarbeiten. Zwischen ihnen V. 163

Mino, Madonnenrelief in Rund. Sehr apart in dem flachen Relief und dem Kontrast zwischen eckiger Fältelung und überaus weicher Körperdarstellung. Minos Technik zeigt das unvollendete Relief des Glaubens (wahrscheinlich auch für ein Grabmal bestimmt), seine raffinierte Bildniskunst späterer Jahre die Mädchenbüste, an der dritten Wand. Daneben V. 166 V. 167 V. 165

Ant. Rossellino, Marmorrelief der Madonna mit Engeln, in prachtvollem Tabernakelrahmen. Runder in allen Formen als Mino, mehr malerische Unruhe in den leicht knittrigen Falten. Daneben V. 137

Ant. Rossellino, Marmorbüste eines Florentiner Edelmannes. Viel sorgfältiger in der Modellierung als Minos Männerbüsten, aber nicht so kraftvoll V. 138

und lebendig. — Daneben zwei gemalte Bildnisse junger Männer aus diesen Jahren:

78 Botticelli, fast einheitlich braun; temperamentvoller das interessante Freskofragment von
96 A Filippino Lippi.

An der Rückwand eine reichgeschnitzte Tür aus dem
T. 43 b Herzogspalast in Gubtio von Giuliano da Maiano. Vor ihr Madonnenstatuette des Sienesen Federighi(?) Daneben rechts sienesische, links oberitalienische Reliefs. Unter diesen ein derbes, eigenartiges Madonnenrelief mit
V. 320 Felsenlandschaft von Cristofero Solari (?) und zier-
V. 336 u. 337 liche Arbeiten von Bambaia.

An der Eingangswand:

61 A Fra Giovanni da Fiesole, Die Klage um den hl. Franz; durch Aufbau und Farben ist andächtige Trauer ergreifend zum Ausdruck gebracht.

82 Filippino Lippi, Madonna mit Kind, in langgezogenen Formen und kühlen Farben des Spätwerks.

Jetzt zurück durch das Simonkabinett zum Bronzensaal (36) und durch die schönen Portale aus Bergamo
T. 45 (mit zierlichen Ornamenten vom Anfang des 16. Jahrhunderts) zum

Saal 37. Signorellisaal.

An der Eingangswand das den Saal beherrschende Hauptwerk des Meisters aus seiner mittleren Zeit:

79 A Pan als Gott des Naturlebens und als Meister der Musik mit seinen Begleitern; voller Natursymbolik, im architektonisch-strengen Aufbau des Altarbildes. Das Interesse und große Können des Meisters in der Darstellung der menschlichen Gestalt zeigt sich hier deutlich. Ebenso seine malerischen Intentionen in dem Hell und Dunkel der Leiber und der eigenartigen Belebung der lichten Flächen.

Weitere Werke Signorellis:

79 Zwei Flügelbilder eines Altars mit je drei Heiligen in einer Halle (um 1498 gemalt). In der Mitte

befand sich wahrscheinlich eine bemalte Holzstatue vor reich vergoldeter Nische. Klar gezeichnet, in voller Plastik und starken schönen Farben heben sich die Gestalten von dem leuchtend blauen Himmel ab.

Maria, von Elisabeth begrüßt; aus der späteren Zeit des Meisters. Genrehaft interpretierte Familienszene in zwei Gruppen, die dem Rundbild aufs glücklichste eingeordnet sind. Dunkle Farben. 79B

Bildnis eines älteren Mannes. Der wuchtigen Farbenwirkung, Braun und Grau neben tiefem Schwarz und leuchtendem Rot, entspricht die großzügige Interpretation der Persönlichkeit und der wirksame Kontrast zwischen gesammeltem Vorsichhinblicken und bewegtem Treiben im Hintergrunde. 79C

Links neben der Eingangstür:

Piero di Cosimo, Mars, Venus und Amor. Ein Bild, das den vollen Zauber des in der Renaissance neu erwachten Gefühls für die Antike und die Natur enthält. Die sommerliche Landschaft mit Myrthengebüsch und lichter, bläulicher Ferne entspricht ganz dem Gesamteindruck sorglos-glücklichen Genießens. 107

Jacopo da Sellaio, Julius Caesar vor seiner Ermordung, und Julius Caesars Ermordung. Die Bilder waren einst als Füllungen in der Vorderseite einer Truhe eingelassen. 1132/3

Das plastische Hauptwerk des Saales ist eine große, bemalte Terrakottagruppe: die thronende Maria mit dem Kinde, ein Meisterwerk des Benedetto da Maiano, V. 200 das die weltliche, liebenswürdige Auffassung des jüngsten Marmorbildners vom Ende des 15. Jahrhunderts aufs glücklichste charakterisiert. Dahinter ein tieffarbiger persischer Seidenteppich des 17. Jahrhunderts.

An der Eingangswand eine Bildnisbüste Filippo Strozzis von demselben Meister. Ein Tonmodell, das durch packende Charakteristik und starke Unmittelbarkeit des V. 198

Ausdrucks das ausgeführte Marmorwerk des Louvre weit überragt.

Rechts neben der Madonna ein Relief von Benedetto:
V. 199 Der Traum Papst Innozenz III. vor der Bestätigung des Franziskaner-Ordens, das Benedettos lebensvolle Art zu erzählen, deutlich zeigt.

V. 141–154 Sein älterer Genosse Antonio Rossellino ist durch die reizvolle Büste der hl. Elisabeth, vielleicht das
V. 140 Bildnis einer Nonne aus vornehmem Hause, und einige seiner anmutigen Madonnenkompositionen vertreten. Sie veranschaulichen in besonders reizvoller Weise die Wohligkeit seiner Gestalten, ihr weltliches Wesen und eine Natürlichkeit des Empfindens, die seine Darstellungen der Mutter mit dem Kinde überaus anziehend macht.
V. 141 Das große unbemalte Tonrelief links neben dem Eingang ist das in Einzelheiten abweichende Modell zu dem bekannten Marmortondo Rosselinos im Museo Nazionale zu
V. 173 Florenz. Andrea del Verrocchios Tonstatuette eines schlafenden Jünglings zeigt eine andere Seite des damals alles beherrschenden Naturalismus. Aufs sorgfältigste sind Struktur und Oberfläche des menschlichen Körpers sowie der Ausdruck friedlichen Ruhens beobachtet und zur Darstellung gebracht.

Die Tür an der Ostwand (neben Benedetto da Maianos Relief) *führt zu*

Saal 34. Ton- und Stuckbildwerke des 15. Jahrhunderts.

Diese bemalten Reliefs haben auch nach der Einbürgerung der Robbiaglasuren im 15. Jahrhundert Liebhaber gefunden. Manche Komposition bekannter Meister ist nur durch sie erhalten [1]). Auch für Bildnisbüsten ward neben Marmor und Bronze das anspruchslose Material lange Zeit hindurch benutzt. Man beachte die Frauen-

[1]) Die Mehrzahl sind Madonnen, die, in dem billigen Material: Ton oder Stuck rasch hergestellt, dem großen Bedarf an solchen Werken für kleinere Kapellen und Privathäuser gut entsprachen, und den Reichtum an Erfindungsgabe zeigen, der für Florenz um jene Zeit charakteristisch ist.

büsten neben dem Eingang von Desiderio da Settignano V. 126
und Benedetto da Maiano, sodann im besonderen V. 280
das heroisierte Porträt Lorenzo Medicis und die monu- V. 236
mentale Büste eines Rucellai auf der einen großen Kredenz. V. 234
Der Typus des verschlagenen florentiner Kaufmanns ist hier mit einem Naturalismus verbildlicht, wie er in Marmor- und Bronzewerken jener Zeit nicht anzutreffen ist.

Die andern Bildwerke dieses Saales sind von bekannten Meistern dieser Epoche. Man beachte zunächst die Kompositionen Donatellos, teils Originale in bemaltem Ton, wie das große Hauptstück in prachtvollem alten Tabernakel an der Schmalwand, teils bemalte, mehr V. 38
oder weniger freie Wiederholungen seiner Entwürfe in V. 39
Stuck und Cartapesta (an der rechten Längswand); die meisten ausgezeichnet durch geschlossene Gruppierung, großartige Bildung und Haltung der Maria, ihren ernsten Ausdruck und durch die lebenswahre Darstellung des Kindes. Bemerkenswert zwei kleine Modelle Donatellos V. 40 u. 41
für Madonnenkompositionen. Von seinem Mitarbeiter Michelozzo eine große Madonna in bemaltem Ton an V. 50
der Schmalwand, die sich durch regelmäßigere, nicht so ausdrucksvolle Formen und stärkeres Hochrelief von Donatellos Arbeiten unterscheidet.

Von Luca della Robbia hier einige unglasierte Arbeiten: die Lünette mit der Madonna zwischen Engeln V. 79
(linke Längswand) eine lebensgroße, lichtbemalte Maria V. 78
mit dem Kinde auf dem Arme, sowie Nachbildungen von derberen Reliefs seiner Frühzeit in Stuck oder Cartapesta V. 86
aufgestellt.

Benachbart — über der zweiten Kredenz — Verrocchios kleines Relief einer Grablegung, großartig in V. 172
Auffassung und Komposition und wie bei seiner Statuette der knienden Magdalena (in der Vitrine) auch hier die V. 175
Durchführung überaus sorgfältig. Der Meister der unartigen Kinder, ein später Nachfolger Donatellos, ist mit einer bunt glasierten Genregruppe, Johannes der V. 214
Täufer als Knabe am Brunnen und einigen größeren Arbeiten vertreten.

Von Desiderio da Settignano, dem wenig älteren V. 129—131

Marmorbildner (Verrocchio war auch Bronzegießer und Maler), einige Stuckreliefs an den Längswänden. Die Mitte jeder Wand ist durch größere Gemälde betont:

An der Schmalseite:

95 Fra Filippo Lippi, Maria als Mutter des Erbarmens. Das kirchlich-ernste Schutzmantelmotiv ist hier durch die Individualisierung der Typen fast zum Genrebild geworden.

An den Längswänden:

47 A Andrea del Castagno, Himmelfahrt Mariä. Sie schwebt in einer von Engeln getragenen Mandorla über dem Marmorsarkophag empor. Als einziges von diesem Freskomaler bekanntes Tafelwerk kunstgeschichtlich wertvoll und ebenso künstlerisch durch die kraftvolle, stark plastische Wirkung und die ernsten, leuchtenden Farben. — Gegenüber

96 Filippino Lippi, Christus am Kreuz, von Maria und Franziskus verehrt, aus der späteren Zeit des Meisters, als er unter dem Einfluß Botticellis und Savonarolas zu einer leidenschaftlich-schwermütigen Interpretation in unruhigen Formen und einer zarten, doch ernsten Farbenharmonie kam.

Die Vitrine in der Mitte des Saales enthält kleinere Bildwerke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts; neben
V. 308 florentinischen Tonmodellen venezianische und lom-
V. 328—338 bardische Bildwerke in Buchsholz, die die Ausbildung der Holzschnitzerei in Oberitalien charakterisieren.

Nun zurück durch Saal 37 nach

Saal 38. Botticellisaal.

An der rechten Längswand:

1128 Botticelli, Der hl. Sebastian. Kraftvolle jugendliche Männergestalt, bräunlich vor lichtem Himmel. Tiefgelegener Horizont.

204 Piero di Cosimo, Anbetung der Hirten. Spätes reifes Werk; verinnerlichte Ausdeutung des Themas. Warme leuchtende Farben, landschaftliche Stimmung.

Botticelli, Madonna mit verehrenden Engeln. 102 A
Hauptwerk der früheren Zeit, in zartester Farbenharmonie, die auf lichtem Braun und Blau aufgebaut ist; auch die Art der reichen Vergoldung ist typisch für des Künstlers temperamentvollen Linienstil.

Piero del Pollaiuolo, Verkündigung. Auf Braun 73
abgestimmte reiche Farbenharmonie. Prächtiges Gemach mit wirksamer Perspektive. Ausblick auf das Arnotal mit Florenz.

Botticelli, Venus. Umbildung der Hauptfigur 1124
aus des Meisters Geburt der Venus in den Uffizien ins Sinnlich-Renaissancehafte. Das Haar gab Anlaß zu phantastischem Linienspiel.

An der linken Längswand:

Filippo Lippi, Maria mit Kind vor einer Nische. 58
Zarte Farben.

Botticelli, Bildnis des Giuliano de' Medici, der 106 B
1478, fünfundzwanzigjährig, bei der Verschwörung der Pazzi im Dome von Florenz ermordet wurde. Der Profilkopf in wenigen glatten Flächen modelliert. Eigener Zusammenklang von dunklem Karmin mit Tiefblau und Braun, unten der kühlweiße Kragensaum.

Botticelli, Maria mit dem Kinde und zwei 106
Heiligen; aus Sandros später Zeit. Der schwermütigen Stimmung entsprechen die kühlen, freudlosen Farben und gestreckten, hageren Formen. — Man beachte auch hier die für Botticelli charakteristischen nervösen Hände. Architektonische Gestaltung des laubenartigen Hintergrundes.

Raffaellino del Garbo, Maria mit dem Kinde 98
und den hl. Sebastian und Andreas. Reich und schön in Farben und allerlei architektonischem Beiwerk. 106 A

Botticelli, Frauenbildnis, angeblich der Simonetta Vespucci, aus dem Pal. Medici in Florenz. Profilansicht. Reich in Kolorit, Tracht und Haarfrisur.

In der Vitrine Bronzestatuetten und kleinere Gruppen
II 128 ff. von Gian Bologna, jenem vlämischen Bildner, der unter dem Einfluß Michelangelos ganz zum Italiener wurde und in Florenz, Bologna und andern italienischen Städten durch monumentale Werke vertreten ist. — Hier finden sich Arbeiten allegorischer, mythologischer und derbgenrehafter Art von ihm und seinem Kreis, alle ausgezeichnet durch dekorative Wirkung, reiche Gruppierung und raffinierte Bronzetechnik.

T. 446 Das Florentiner Portal, aus pietra serena (um 1500) führt durch die Tribuna der Basilika, rechts zum Saal der Raffael-Tapeten.

Saal 64. Die Teppiche nach den Kartons von Raffael.

Papst Leo X. bestellte bei Raffael zehn Kartons um danach in den Niederlanden (durch Peter van Aelst zu Brüssel) Tapeten in Seide und Wolle mit Gold wirken zu lassen, die bei kirchlichen Festen zum Schmucke der unteren Wände der Sixtinischen Kapelle dienen sollten. Acht dieser Kartons sind im Besitze des Victoria und Albert-Museums in London, die beiden andern verschollen. Die zuerst danach gewebten Teppiche werden noch heute in einem Saale des Vatikans aufbewahrt. Mit Ausnahme einer minder bedeutenden Darstellung (Paulus und Silas durch ein Erdbeben aus dem Gefängnis befreit, Ap.-Gesch. 16, 26) und den nur in Rom erhaltenen Bordüren ist die hier aufgestellte Folge der römischen gleich. Sie ward im gleichen Material, fast gleichzeitig in derselben Fabrik ausgeführt. Früher im Besitze Heinrichs VIII. von England, bildete sie bis zum Tode Karls I. eine der Hauptzierden des königlichen Palastes zu Whitehall in London. Bei der Versteigerung der Kunstschätze jenes Königs gelangte sie nach Spanien, von da 1823 nach England zurück, woselbst sie im Jahre 1844 für das Berliner Museum angekauft worden ist. Die Art der Aufstellung dieser Folge ergibt sich aus den Schatten der gewebten Rahmen, die auf eine gemeinsame Lichtquelle an der einen Schmalwand hinweisen, nach der sie perspektivisch genau abgemessen sind. Die Farben sind verblaßt, das Gold

schwarz geworden, so daß die heutige Farbenwirkung keineswegs der ursprünglichen entspricht. Raffael ist nur mit Jugendwerken im Kaiser-Friedrich-Museum vertreten. Die Teppiche sind eine glückliche Ergänzung, denn sie charakterisieren trotz der Zufügungen durch den vlämischen Weber die ausdrucksstarke, prägnante Erzählungsweise und den monumentalen Stil von Raffaels letzten römischen Jahren.

Wir beginnen *rechts:*

Der wunderbare Fischzug (Luk. 4). Petrus, in dem Schiffe zur Rechten, ist vor Christus voller Erstaunen über das Wunder auf die Knie gesunken; hinter ihm sein Bruder Andreas. Von dem zweiten Schiffe aus wird das überfüllte Netz emporgezogen. 1251

»Weide meine Schafe« (Matth. 16). Links Christus in lichten Gewändern, mit der Linken auf eine Herde Schafe in der Landschaft deutend, die Rechte gegen den knienden Petrus ausgestreckt. Hinter diesem die Apostel. Bei beiden Teppichen beachte man die reiche Landschaftsdarstellung. 1245

Die Heilung des Lahmen (Ap.-Gesch. 3). In der Vorhalle des Tempels von Jerusalem Petrus die Hand eines Krüppels ergreifend, der voll Vertrauen zu ihm emporschaut und die Worte vernimmt: »Stehe auf und wandle«. Zwischen den phantastischen Säulen die Erzählung vervollständigende Nebenfiguren. Künstliche Beleuchtung im Hintergrund. 1252

Der Tod des Ananias (Ap.-Gesch. 5). Petrus, von acht Aposteln umgeben, spricht von einer erhöhten Bühne herab das göttliche Urteil über Ananias aus, der im Vordergrunde zusammenbrechend seinen Geist aushaucht, während rückwärts die noch ahnungslose Frau das den Aposteln vorenthaltene Geld zählt. Der strenge Aufbau der oberen Gruppe steigert den Eindruck des Plötzlichen in der unteren Hälfte. 1244

1248 Die Bekehrung des Saulus (Ap.-Gesch. 9). Der vom Pferde gestürzte Saulus blickt, am Boden liegend, zu Christus empor, der ihm, von vier Engeln umgeben, erscheint. Auch hier der Eindruck des unerwarteten Eingriffs überirdischer Macht.

1250 Die Steinigung des heiligen Stephanus (Ap.-Gesch. 7). Der auf die Knie gesunkene Heilige blickt mit ausgebreiteten Armen zu Gottvater und Christus empor, die ihm in einer Engelsglorie erscheinen. Betont sind die Steinigenden, kraftvolle Männer, in stark bewegter Haltung. Grünlicher Waldhintergrund.

1246 Paulus und Barnabas in Lystra (Ap.-Gesch. 14). Rechts von einer Säulenhalle Paulus, der voll Scham, daß man ihnen als Göttern Opfer darbringen will, sein Kleid zerreißt; hinter ihm Barnabas. Links der wunderbar geheilte Lahme. In der Architektur im Hintergrunde ein Standbild des Merkur, für dessen Nachfolger Paulus vom Volk gehalten wird.

1247 Der Zauberer Elymas mit Blindheit geschlagen (Ap.-Gesch. 13). Rechts Paulus, der, mit erhobener Hand auf Elymas deutend, die Worte spricht: »Du sollst blind sein.« In Rom nur Fragment. Wieder der Kontrast zwischen der gemessenen Haltung des Statthalters und seiner Umgebung und dem unruhigen Vordergrund. Hier der dramatische Gegensatz zwischen dem geblendet zurückweichenden Zauberer und dem ragenden Paulus, der zum Schrecken erregenden Richter wird.

1249 Paulus predigt zu Athen im Areopag (Ap.-Gesch. 17). Rechts der auf der Höhe einiger Stufen stehende Paulus, die Arme in der Begeisterung der Rede erhoben. Hinter ihm in architektonischklarer Anordnung die Hörer, darunter drei Philosophen verschiedener Schulen, im Mittelgrunde mehrere Sophisten, die über den Inhalt der Rede lebhaft streiten.

In der Mitte sind provisorisch Funde aus ostgotischen Gräbern aus der Völkerwanderungszeit aus der Gegend des Schwarzen Meeres ausgestellt; unter ihnen viele Goldarbeiten, die mit flachgeschliffenen Almandinen verziert sind. Man beachte besonders die beiden prächtigen Diademe, die Schwerter, Fibeln (Nadeln zum Zusammenfassen der Gewänder) in verschiedener Form und Ketten aus großen Bergkristallkugeln.

Neben der großen Eingangstür und an der Rückwand ein paar marmorne Porträtreliefs und Marmorbüsten der Hochrenaissance. Man vergleiche die sorgfältige, fast zarte Modellierung im Bildnis der Teodorina Cibo, Papst Innozenz' VIII. Tochter (um 1505), und die sachlich kühle Interpretationsweise in der Büste Cristofero del Montes mit dem älteren derben, aber sehr wirkungsvollen Kolossalporträt Papst Alexanders VI., das als ein Werk des wenig bekannten Pasquale da Caravaggio gilt. (Im Vorraum A. Vittorias Tonbüste des Contarini und B. Bandinellis heroisiertes Selbstporträt). V. 385 V. 389 V. 345 V. 402 V. 353

Jetzt zurück durch Saal 38 und 37 durch das Portal rechts nach

Saal 41. Umbrer, Bolognesen, Lombarden.

Links vom Eingang:

Pinturicchio, Madonna mit dem hl. Hieronymus. Freundlich-behagliche Stimmung in den Figuren. Diagonale Bildteilung. Rechts intim beobachtete, lichte Landschaft. Eines der frühesten unter den seltenen Tafelbildern des peruginer Meisters. 1481

Fiorenzo di Lorenzo (?), Madonna mit Kind. Anmutige Typen und dekorative Wirkung. 129

Rechts vom Eingang:

Borgognone, Madonna mit Engeln. Zarte Typen und Farben des empfindsamen lombardischen Malers. 51

An der Längswand links:

Santi, Maria mit Kind und vier Heilige. Eines der kräftigsten Altarwerke von Raffaels Vater. 139

Costa, Heilige Familie. Nah dem befreundeten Francia und dessen umbrischen Vorbildern.

122 Francia, Maria mit Kind in Glorie und Heilige. In Farben und Haltung kennzeichnend für die bolognesische Malerei um 1500.

I 133 Vincenzo Foppa, Beweinung Christi. Herbe, ausdrucksvolle Gruppe vor reicher Landschaft.

55 Bernardino de' Conti, Bildnis eines Kardinals. Derb, aber sicher erfaßt.

Gegenüber:

54 u. 54 A Melozzo da Forli, Die Dialektik und die Astronomie. Aus einer Folge von sieben Gemälden aus dem Palast zu Urbino, die die Pflege der Wissenschaften am Hofe des Federigo da Montefeltro verherrlichen sollte. Einfluß der altniederländischen Malerei. Beispiele sorgfältiger perspektivischer Verkürzung.

Zwischen den Gemälden Bildwerke aus Ober-Italien.

An der Längswand links:

V. 279 Sperandio, Kolossalbüste des Bologneser Gelehrten Nicola Sanuti (?), packend lebendig in Haltung und Ausdruck. Gegenüber zwei kleinere Bildnis-

V. 280 büsten von F. Francia aus Bologna und einem

V. 307 unbekannten Venezianer, bei eindrucksvoller Ausdeutung der Persönlichkeiten sehr verschiedenartig in der Formengebung. Hier, an den Schmalseiten und auf dem Tische Tonreliefs und Statuetten aus Bologna und Padua, so Bellanos genre-

V. 266 hafte Umbildung des antiken Dornausziehers zu

V. 261/2 einem jugendlichen Vagabunden, seine strengen

V. 285 Madonnenreliefs und Guido Mazzoni, Bildnis eines Stifters (?). Dies wahrscheinlich aus einer seiner größeren Figurengruppen, für die ein starker Naturalismus in Form und Farbe charakteristisch ist. Außerdem hier lombardische Holzschnitze-

V. 323 reien, die im Material wie in der naturalistischen,

V. 326/7 etwas steifen Gruppierung auf die Nähe der

V. 33? Alpen- und deutschen Kunst hinweisen.

Saal 44. Paduanische und ferraresische Gemälde des 15. Jahrhunderts.

An der Eingangswand links:

Cima da Conegliano, Landschaft; eines der frühesten reinen Landschaftsbilder mit wenigen Staffagefiguren. Wahrscheinlich einst Verzierung eines Möbels. 17 A

Francesco Cossa, Der Herbst; in der feinen Lichtwirkung und der monumentalen Auffassung der menschlichen Figur dem Piero della Francesca nahestehend. 115 A

Squarcione, Madonnenbild vor Landschaft, in der Komposition (Madonna im Profil), wie in der bewegten Haltung des Kindes Donatellos Einfluß. 27 A

Daneben die Werke von Squarciones großem Schüler Andrea Mantegna, alle aus dessen früher Zeit:

Darstellung im Tempel. Reliefmäßige Komposition. Feinsinniger Gegensatz der zarten Mutter und des durchfurchten Greisenkopfes. 29

Bildnis des Kardinals Lodovico Mezzarota. In großzügiger Charakterisierung, wie aus Holz geschnitzt. Malerische Interpretation des Priesterkleides. 9

Maria mit dem Kinde, in einem gleichsam plastischen Rahmen energisch bewegter Putten, die spielend Christi Leidenswerkzeuge halten. Ernste Symbolik mit einem freundlichen Motiv vereint. 27

An derselben Wand:

Jacopo Bellini (?), Pietà. Von ergreifender Schwermut und monumental in dem schlichten Aufbau und starken harmonischen Kolorit. Venedig hier unter dem Einfluß Mantegnas. 1678

Girolamo dai Libri, Maria mit dem Kinde und den Hll. Bartholomäus und Zeno, mit etwas gleichgültigen Kopftypen, in schweren, satten Farben, vor schöner Alpenlandschaft. Der Früchteschmuck des Thrones deutet auf Mantegnas Einfluß und fehlt bei diesem Künstler nie. 30

95 A Pisanello, Anbetung der Könige, mit interessanter Teilung der Rundfläche durch das schmale Band der Figuren und die bewegten Linien der Gardaseelandschaft darüber. Reizvolle Belebung des Luftraumes durch kämpfende Adler und Reiher.

1170 B, C Cosma Tura, Der hl. Sebastian und der hl. Christoph, mit etwas krampfhaft scharfer Charakterisierung.

An der Rückwand:

111 Cosma Tura, Thronende Maria mit dem Kind und den Heiligen Apollonia, Katharina, Augustinus und Hieronymus. Hauptwerk dieses Ferraresen. Farbenprächtig wie Mosaik, in reichen Farben mit viel Vergoldung. Auch hier Mantegnas Einfluß.

An der rechten Längswand:

1170 Marco Zoppo, Madonna mit dem Kinde und dem hl. Franziskus, Johannes d. T., hl. Paulus und hl. Hieronymus. Großes Hauptwerk des Meisters, grobe, aber ausdrucksvolle Typen, starke Wellung und Knitterung der Gewänder.

Dann durch das reich verzierte gotische Portal mit
T. 44 a Sankt Georgs Drachenkampf aus Genua und das Kabinett 43 links in das

Kabinett 42. Venezianer des 15. u. 16. Jahrhunderts.

Eingangswand:

12 A Giorgione, Bildnis eines Jünglings. In der zurückhaltenden Charakterisierung und den verriebenen Farben (blasses Violett und Olivgrün) auf stille Vornehmheit abgestimmt. Mit den psychologisch und koloristisch-primitiveren Porträts von Antonello (s. u.) zu vergleichen.

Vom Hauptmeister Venedigs vor 1500:

1177 A Giovanni Bellini, Auferstehung Christi (um 1485), voller Erinnerung an Mantegna. Lose Gruppierung. Tiefenführung des Blickes von

links vorn nach rechts hinten durch die Staffage. Stimmungsvolle Morgenlandschaft in starken Farben.

Bartolommeo Veneto (?), Bildnis eines Deutschen. Kühle Farben und gewissenhafte, an deutsche Art erinnernde Forminterpretation; der Maler ein von Venedig beeinflußter Cremonese. 1664

Antonello da Messina, Männerbildnis. Stark plastisch in warmen, durchsichtigen Farben aus dem Schwarz aufleuchtend. Von demselben Künstler ein zweites Porträt neben dem Portal der Rückwand; ein kräftig modellierter bräunlicher Kopf vor starkem Grün und Blau der Landschaft. 18 A, 18

Giov. Bellini, Christi Leichnam, von zwei Engeln aufrecht gehalten; frühes Werk von tiefster Empfindung. Über dem blassen Rosa und Gelbbraun oben etwas stärkere Kontraste mit warmem Blau zur Betonung der ausdrucksstarken Köpfe. 28

An der Rückwand:

Pseudo-Basaiti, Vierteiliger Altar in prächtigem alten Rahmen. Eine zarte Frühlingslandschaft breitet sich hinter den drei spröden, farbig fein zueinander abgestimmten Gestalten aus. — Dieser Anonymus lehrt uns den Spätstil seines Meisters Giov. Bellini kennen. 20

An der rechten Seitenwand zwei oberitalienische Porträtbüsten in Marmor:

Tamagnini, Der Genueser Bankherr Salvago Acellini (1500) mit offenem Mund, durch den Ausdruck und die momentane Haltung voll starken Lebens und V. 334

Laurana, Prinzessin von Neapel. Durch Symmetrie, weich geglättete Formen und den müden Ausdruck zu einem strengen, eigenartigen Schönheitsideal stilisiert. V. 339

In der Mittelvitrine bronzene Kleinkunst des 16. Jahrhunderts aus Venedig und seinem Umkreis, so Fran- II 193

II 10 cesco da S. Agatas Schutzflehende, T. Lombardis
II 233 Mädchenbüste und treffliche anonyme Arbeiten, wie der Delphinreiter. Außerdem in den Ecken zwei etwas ältere Heiligengestalten gleicher Herkunft.

In die Decke sind mythologische Malereien von
326—330 Paolo Veronese aus dem Palazzo Pisani in Venedig eingelassen.

Dann zurück in das eben durchschrittene

Kabinett 43. Venezianer des 18. Jahrhunderts.

Raum mit alter Decke.

1828 Piazzetta, Selbstporträt. Lebensvoll, warme Farben und malerisches Helldunkel. — Der Übergang zu einer überaus geschmackvollen, zarten Farbigkeit mit Blaßblau, Hellgelb und wenig Rot.

459 D Tiepolo, Rinaldo und Armida. Reizvolle Skizze in geistreicher Komposition und lichten Farben.

459 C Tiepolo, Kreuztragung. Virtuose Darstellung. Äußerliche Interpretation der Passionszene. — In der Farbengebung steht Tiepolo am nächsten der Landschafter

501 E Guardi, Ansicht des Kanals und der Giudecca in Venedig. Feiner, seidiger Glanz über der spiegelnden Wasserfläche.

501 F Guardi, Der Aufstieg eines Luftballons über dem Kanal der Giudecca (1784). Dunkleres Kolorit, flotte Malerei, die alle Formen wie in Dunst aufgelöst erscheinen läßt.

510 G Guardi, Markusplatz mit Markuskirche und Campanile. Kräftige Kontraste durch die eigenartige Beleuchtung.

1653 Antonio Canale, S. Maria della Salute. Warme Abendstimmung. Lichte Farbigkeit ohne starke Gegensätze.

503 B Bernardo Belotto gen. Canaletto, Zwei An-
503 C sichten von Pirna. Kaltes, nordisches Licht, das alle Einzelheiten klar hervortreten läßt.

Saal 45. Italienische Hochrenaissance.

Er enthält Werke des 16. Jahrhunderts, aus Florenz und Oberitalien (außer Venedig); es ist die Blütezeit der italienischen Kunst, die Großartigkeit in Form und Farben mit einer ernsten Auffassung oder dem Ausdruck froher Sinnenlust vereint.

Neben der Tür:

Michelangelo, Apollo. Unvollendete, wuchtige Marmorstatuette. V. 350

Correggio, Jupiter naht Leda in der Gestalt eines Schwanes; 1755 von Friedrich d. Gr. erworben. Jugendliche, zarte Gestalten und liebliche Waldlandschaft von reichem Licht umflossen. Farbig, die rechte Gruppe hauptbetont, links Fernblick. 218

Es folgen an der *Ausgangswand* eine Anzahl von Madonnen Raffaels, die, sämtlich seiner frühen und mittleren Zeit angehörend, die allmähliche Entwicklung von der Befangenheit des umbrischen Provinzmalers zu freierer, reicher Kompositionsweise und florentinischem Stil zeigen:

Madonna Diotalevi, um 1500. 147

Madonna Solly, um 1502. 141

Madonna mit den Hl. Hieronymus und Franciscus, um 1503. 145

Madonna Terranuova, edle Rundkomposition aus der ersten Zeit des Florentiner Aufenthalts, um 1505. 247 A

Madonna Colonna, um 1507, unvollendet. 248

Jenseits der Tür: Lombardische Bilder von Schülern und Nachfolgern Lionardo da Vincis:

Fr. Melzi, Pomona und Vertumnus, der in Gestalt eines alten Weibes erscheint. Überaus weich in Modellierung, lichtes Kolorit. Wundervolle Landschaft. Herber und strenger 222

Boltraffio, Hl. Barbara. Die florentinische Kunst um 1550 kennzeichnet 207

A. Bronzino, Bildnis der Eleonore von Toledo, 338 B

Großherzogin von Toskana, vornehm dunkle Farben und präzise Modellierung, die in Kopf und Händen durch starke Reflexe betont ist; sorgfältigste Wiedergabe des Stofflichen, die strengen Züge voll kalter Gemessenheit.

An der Schmalwand venezianische Bildwerke:

V. 399 Alessandro Vittoria, Marmorbüste des Ottavio Grimani, Prokurators von S. Marco. Große Auffassung bei sorgfältiger Durchbildung der einzelnen Formen. Etwa aus denselben Jahren wie die Porträts Bronzinos.

V. 390, 392 u. 394 Jac. Sansovino, Drei imposante Madonnenreliefs, von denen besonders das mittlere unbemalte Michelangelos Einfluß auf den in Rom, dann lange in Venedig tätigen Florentiner verrät.

Unten:

V. 349 Michelangelo, Marmorstatue des jugendlichen Johannes d. T., im Begriff, ein Bockshorn mit Honig auszutrinken. Frühwerk des Meisters. Der schlanke Knabenkörper in reizvoller Drehung. Raffinierte Oberflächenbehandlung. Barocknaturalistische Wiedergabe des Motivs.

245 A Franciabigio, Bildnis eines jungen Mannes, farbig sehr reizvoll, auf Schwermut gestimmt.

245 Franciabigio, Porträt eines jungen Mannes; lebensvoll gespannter Ausdruck der Züge, interessante Abtönung der Landschaft, als Hintergrund der schwarz-weißen Kleidung.

An der Langwand über einem Paar reich geschnitzter T. 7 Florentiner Truhen des 16. Jahrhunderts mit mythologischen Darstellungen:

90 B Lionardo da Vinci, Der auferstehende Christus zwischen den Hll. Lionardo und Lucia; von Schülern vollendet, beschädigt. Die Figuren in Form des Dreiecks angeordnet. Phantastische Felslandschaft. Eigenartige Beleuchtung.

338 A Bronzino, Bildnis des jungen Ugolino Martelli, im Hofe seines Florentiner Familienpalastes mit der Statue des David von Donatello. Perspektivisch

fein ausgenutzte Raumwirkung. Ruhige Haltung. Kühler Silberton, in dem die linke Hand über dem blau gebundenen Buch fast warm aufleuchtet.

Andrea del Sarto, Thronende Madonna mit Heiligen; späteres Werk des Künstlers in prunkenden Farben und weichverschwimmenden Formen, in fast symmetrischer, fein variierter Gruppierung. 246

Andrea del Sarto, durchaus malerisch veranlagt, geht wie Franciabigio ganz auf malerisch koloristische Wirkungen aus, während Bronzino durch Michelangelo angeregt, vor allem absolute Formenklarheit anstrebt.

Durch das breite Steinportal aus Venedig vom Ende des 16. Jahrhunderts nach T. 46a

Saal 46. Venezianer und Veronesen des 15. Jahrhunderts.

An der Schmalwand dem Eingang gegenüber:

Alvise Vivarinis großes Hauptwerk, Thronende Madonna mit sechs Heiligen, in reicher Architektur. Echt venezianisch sind die musizierenden kleinen Engel und der prachtvolle St. Georg in blitzender Rüstung. 38

Zuseiten stehen zwei Jünglingsstatuen mit Wappenschilden von Tullio Lombardi (nach 1493), die einst das Grabmal Vendramin in S. Giovanni e Paolo zu Venedig schmückten. V. 300/1

An der Eingangswand rechts:

Zaganelli (Meister der Romagna), Verkündigung Mariä mit Johannes d. T. und dem hl. Antonius von Padua. Funkelnd reiche Vergoldung, von der sich die hellbraunen Gestalten der Heiligen und des Stifters abheben. 1164

Rechte Längswand:

Liberale da Verona, Hl. Sebastian, in glasheller Färbung. 46A

(Fesselnd ist ein Vergleich der drei Sebastian-Darstellungen dieses Saales: des venezianischen Kolorits Ba-

saitis mit den kühlen, silbrigen Farben der Veroneser Liberale und Buonsignori).

23 Vittore Carpaccio, Einsegnung des hl. Stephanus. Charakteristisch für Carpaccios heitere Erzählungskunst, die das damalige, halb orientalische Venedig chronikhaft schildert.

23 A Vittore Carpaccio, Vorbereitung zur Bestattung des Leichnams Christi. Über die reiche Landschaft mannigfache Szenen verstreut, die zu einem phantastisch-wehmütigen Ton zusammenklingen.

37 Marco Basaiti, Hl. Sebastian, etwas flacher Akt, vor schöner Landschaft, in warmem Ton.

Linke Längswand:

1156 A Carlo Crivelli, Thronende Madonna mit Heiligen. Wie Goldmosaik funkelnd, vollendete Wiedergabe der Stoffe. Steigerung der Verschiedenheit der Lebensalter und Typen zu überaus drastischen Gegensätzen und der zierlichen oder würdevollen Gesten zu altertümelnd-gespreizten Gebärden.

2 Cima, Thronende Madonna mit Heiligen. Farbenschönes Werk aus des Meisters reifster Zeit.

15 Cima da Conegliano Der hl. Markus heilt den Schuster Anianus. Genrehafte Erzählung. Farbenprächtige Gruppe, umschlossen von ebensolcher spielerisch reichen Frührenaissance-Architektur Venedigs.

44 B Bart. Montagna, Christus erscheint Magdalena, zwischen zwei Heiligen. Eigenartige Dreiteilung durch Architektur, auf Braun abgestimmtes Kolorit.

Nun durch eine der beiden Türen, die jenseits von
T. 46 b *prächtigen Barockportalen eingefaßt sind, nach*

Saal 47. Venezianer des 16. Jahrhunderts.

Zu der Prachtentfaltung der reichen, vom Orient stark beeinflußten Handelsstadt tritt im Zeitalter der Hochrenaissance repräsentative Großartigkeit. Der füh-

rende Meister bis nach 1550 ist nach dem frühen Tode Giorgiones (Kab. 42) Tizian. Seine Bilder hier, alle aus seiner mittleren Zeit, hängen in den Mitten der Hauptwände. An der Eingangsseite sein

Bildnis einer Tochter des Roberto Strozzi. Neben dem etwa zweijährigen Kind in lichtem Seidenkleid warmfarbige Landschaft, die zusammen mit den zum Teil genrehaften Vordergrundmotiven diesem Kinderporträt den wuchtigen Ernst repräsentativer Gemälde nimmt. Daneben 160 A

Tintoretto, Bildnis eines Prokurators des hl. Markus. Auf dem bauschenden Sammet blitzende Lichter. Sehr wirkungsvoll der Kontrast solcher Pracht mit der trüben Abendlandschaft und den sorgenschweren Zügen des gealterten Würdenträgers. Darüber 299

Tintoretto, Verkündigung. Eine effektvolle Wirkung ist durch die eigenartige Beleuchtung und die bewegte Haltung der Figuren erreicht. Zwischen ihnen der Ausblick in einen Renaissancegarten. 298 A

An der Hauptwand, rechts:

A. Meldolla, genannt Schiavone, Zwei Landschaften mit mythologischer Staffage, eine jenseits der drei Mittelbilder. Weiträumig mit großartigen Baumgruppen. 182 A, 182 B

Tizian, Bildnis eines jungen Mannes. Nur Gesicht und linke Hand leuchten vor dunklem Grunde, das schwarze Gewand wird vom Besatz wie von glänzenden Ketten durchzogen. 301

Tizian, Venus mit dem Orgelspieler (um 1550). Dunkelleuchtende Farben und etwas Weiß heben den warmen Glanz des Frauenkörpers, neben dem auch die koloristisch fein abgestimmte Figur des Kavaliers (Philipps II. von Spanien?) zurücktritt. Kühlbläuliche Orgelpfeifen und ein roter Sammtvorhang rahmen den Ausblick in stimmungsvolle Abendlandschaft. 1849

In der oberen Reihe vier allegorisch-mythologi-

303/4, 309, 311 sche Gemälde von Paolo Veronese, aus dem Fondaco dei Tedeschi (Haus der deutschen Kaufleute am Rialto in Venedig). Helle Farben, festliche Wirkung. In den Motiven (z. B. Jupiter, Germania und Fortuna) Hinweis auf Deutschlands Kraft und Erfolge, und auf die Veränderlichkeit des Glücks.

An der Schmalwand:

193 A Morone, Junger Gelehrter. Überaus lebendig im Ausdruck, der rötlich blonde Typus durch die kühlen Töne in der schwarzen Kleidung, grauen Wand und grünem Buchschnitt gesteigert. Mehr auf einen Ton gestimmt:

298 B Tintoretto, Brustbild eines älteren Mannes.

157 Romanino, Madonna und Enthauptung Johanni.

157 A Beide warm in der Farbe und fast genrehaft in der Interpretation des Motivs. Die Komposition der Enthauptung ist abhängig von einem Holzschnitt Dürers.

161 Tizian, Bildnis des venezianischen Admirals Giovanni Moro († 1539). Kontrast des warmen Rots in Hautfarbe und Mantel mit dem kalten Ton der blanken Rüstung.

An der linken Längswand:

298 Tintoretto, Prokuratorenbildnis mit überaus malerischer Interpretation des schimmernden Sammetmantels.

197 B Palma Vecchio, Halbfigur einer jungen Frau. Blond mit vollen Formen, vertritt sie den damaligen Schönheitstypus der Venezianerin, den Palma immer wieder dargestellt hat.

307 Savoldo, Junge Venezianerin. Das sehr feine Kolorit zeigt den kultivierten Geschmack des damaligen Venedig, die Auffassung seinen leichten, ganz auf Prunk und Unterhaltung eingestellten Sinn.

185 Cariani, Ruhende Frau im Freien. Weite Landschaft mit Gewitterhimmel. Fortsetzung einer von Giorgione begonnenen Richtung.

Oben:

Tintoretto, Luna und die Horen. Starke Lokalfarben und kühne Bewegungen in Untersicht, die die einstige Anbringung an einer Prunkdecke beweist. 310

Lor. Lotto, Bildnis eines Architekten. Lebensvoll, aber viel schlichter in Aufmachung und Kolorit. Auch jenseits der Tür Bilder aus der Mitte der Hochrenaissance. 153

Moretto, Maria und Elisabeth in der Glorie, mit den Stiftern Fra Bartolommeo Averoldo und seinem Neffen Aurelio (1541). Eine Familienszene in Wolken, unten zwei andachtsvoll betende Priester. Die Farbe unten kühler, mit besonders feiner Charakteristik. 197

Lor. Lotto, Der hl. Sebastian, verblaßte Farben, weichlicher Akt von Correggio beeinflußt, ausgezeichnet im Raum; der hl. Christophorus, eine freie Nachbildung von Tizians Fresko im Dogenpalast. 323

Sebastiano del Piombo, weibliches Idealbildnis (als hl. Dorothea) aus den ersten römischen Jahren des Meisters, zeigt eine glückliche Vereinigung satter venezianischer Farben mit fast michelangelesken Formen. 259 B

Tizian, Bildnis seiner Tochter Lavinia (um 1550 gemalt). In goldigem Ton, auf den Fleisch, Früchte, Gewand und Landschaft gestimmt sind; mit lebhafter Geste, prachtvoll in die Fläche gestellt. 166

Auf dem Tisch Tonmodelle von Sansovino und Gian Bologna (vgl. Saal 45 u. 38). V. 393 V. 366, 7

Dann durch die Tür an der Längswand nach

Kabinett 48, Tiepolozimmer,

mit grau in grau auf goldgelbem Grunde gemalten allegorisch-mythologischen Fresken Tiepolos aus einer Villa bei Treviso. Sie sind in der ursprünglichen Anordnung und mit genauer Nachahmung der rahmenden

Originalstukkaturen wieder aufgestellt und lassen die virtuose Raumgliederung, Formenbehandlung und Technik dieses letzten großen Venezianers aufs beste erkennen. Datiert 1754. In der rechten Ecke auf einer Konsole die
V. 464 bemalte Holzbüste einer Mater dolorosa (spanisches Werk in der Art des Maso Martinez, Mitte des 17. Jahrhunderts), von fast peinlichem Naturalismus, dabei doch nicht ohne Adel in Form und Ausdruck. In der Mitte der Rückwand die Gruppe musizierender Engel (Portu-
V. 466 giesisch, 17. Jahrhundert), die die eigenartig malerischen Wirkungen dieses Stils in einer gedrängten figurenreichen Komposition erkennen läßt. Neben der Ausgangstür ein Schrank mit deutschen Porzellanfiguren (vgl. S. 180/1).

Saal 49. Spanier.

Die spanische Malerei, im Zeitalter der Renaissance von fremden Schulen abhängig und ohne eigene Bedeutung, entfaltet bald nach 1600 eine bedeutsame Blüte. Charakteristisch für sie ist ein hohes malerisches Können, das sich in kraftvoller Wirklichkeitsschilderung oder in phantastischen Helldunkeleffekten ausspricht. Ihr gelingt der ergreifende Ausdruck gesteigerter religiöser Empfindung ebenso sehr, wie die ans Genre streifenden Interpretationen volkstümlicher Szenen oder die kühle Gemessenheit des Repräsentationsgemäldes. Der wichtigste Vertreter des letztgenannten, zugleich ein Interpret der Naturerscheinung, der einzelne Mittel und Wirkungen des Impressionismus bereits kannte, war Velasquez. Tüchtige Bildnismaler neben und nach ihm sind Zurbaran und Carrẽno. Ersteren interessiert besonders der ekstatische Ausdruck von Priestern und Mönchen. Murillo, der populärste Maler Spaniens, verbildlichte ihre religiösen Visionen. Er verleiht ihnen durch eigenartige Helldunkeleffekte den Ausdruck des Unirdischen, Übersinnlichen, seinen Genrebildern hingegen den Stempel des Volkstümlich-Heiteren. Eigenartige Lichteffekte benutzt auch Cerẽzo und der nach Italien ausgewanderte Ribera. Der wenig ältere Greco, ein griechischer Tintorettoschüler (in Berlin nicht vertreten), gelangte mitunter im

Streben nach dem Ausdruck des Geheimnisvollen bis zum Gespenstischen.

Zu Ende des 18. Jahrhunderts bringt der Radierer und Maler Francisco Goya, ausgehend von der lichten Dekorationsweise Tiepolos, der spanischen Kunst eine neue Blüte. Prägnante Charakteristik bis zur Rücksichtslosigkeit und geschmackvolles Kolorit sind seinen guten Werken eigen.

An der Eingangswand:

Velazquez, Bildnis der Schwester Philipps IV., Maria Anna, Gemahlin Kaiser Ferdinands III. (Der später zugefügte rote Vorhang beeinträchtigt durch seine derbe, aufdringliche Wirkung die diskrete der Figur.) 413 C

Zurbaran, Bildnis eines vornehmen Knaben. Herrischer Ausdruck. Vornehm-geschmackvolles Kolorit. 404 C

A. Cano, Die hl. Agnes; kühle, lichte Farben und klare Modellierung, die die Gestalt wie eine Skulptur erscheinen lassen. 414 B

Carreño, König Karl II. von Spanien als Kind. Wirkungsvoller Kontrast zwischen dem pomphaften Innenraum und dem schwächlichen Knaben. 407

Coello, Philipp II. von Spanien, reliefartig vor schwarzer Fläche. Himbeerfarbene Bänder auf goldgeätztem Panzer. 406 B

An der Schmalwand:

Murillo, Vision des hl. Antonius von Padua. Hauptwerk des Künstlers. Verbildlichung des Wunders durch die zarte Interpretationsweise und die zauberisch-weiche Beleuchtung. 414

Velazquez, Damenbildnis aus der mittleren Zeit des Meisters. Vortreffliche Charakterisierung der Persönlichkeit wie alles Stofflichen. Kraftvolles, harmonisches Kolorit. 413 E

Murillo, Anbetung der Hirten. Frühes Werk. Die starken Kontraste in Maßstab und Beleuchtung lassen die Szene unvorbereitet und 414 C

dringlich erscheinen. In der Richtung der Verehrenden wird der Blick auf die lichte Hauptgruppe geführt.

An der linken Längswand:

408 B Cerezo, Christus am Kreuze. Magische Hell-Dunkel-Beleuchtung und weiche Modellierung.

413 F Velazquez, Die Musikanten, ein Jugendwerk, an Zurbaran gemahnend, voll unruhiger Lichter.

404 A Zurbaran, Der hl. Bonaventura weist den hl. Thomas von Aquino auf den Gekreuzigten als die Quelle alles Wissens. Aus einer Folge von Gemälden, die sich früher in S. Bonaventura zu Sevilla befand. Ausdrucksstarke Mönchstypen im kühlen klaren Licht der Klosterzelle.

An der zweiten Schmalwand:

405 B Ribera, Der hl. Sebastian, gemalt 1633. Auch hier ist es die eigenartige starke Lichtführung, die neben dem schönen Ausdruck des ohnmächtig Zusammenbrechenden der naturalistischen Aktdarstellung etwas Überirdisches, Geheimnisvolles verleiht.

1619 A
1619 B Goya, Porträt einer alten Frau, angeblich seiner Mutter, und Bildnis eines Mönches. Beide packend, fast unbarmherzig in der Charakteristik und überaus geschmackvoll in der Farbe.

1619 Goya, König Ferdinand VII. präsidiert einer Sitzung der Philippinenkompagnie, Skizze zu einem Repräsentationsgemälde; phantastische Wirkung durch das Kellerlicht, das nur einzelne Farben und Formen aufleuchten läßt.

Saal 50. Französische und englische Malerei. Deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts.

Die französische Malerei des 15. Jahrhunderts hängt mit der altniederländischen im Stil nahe zusammen (diese Bilder deswegen im Kab. 70). Seit der Renaissance aber ward Italien die hohe Schule französischer Künstler, die Monate — oft Jahrzehnte — in Rom verbrachten. Doch bildete sich seit dem 17. Jahrhundert durch Charles

Lebrun, mehr noch durch Nicolas Poussin, den bedeutendsten Künstler jener Zeit, ein nationaler Monumentalstil aus, dem wohlabgewogene Komposition, edle Formen und geschmackvolle Farben eigen sind. Ihm entsprechen auch die Landschaften von Gaspard Dughet, genannt Poussin, und Claude Lorrain und die Bildnisse der Pierre Mignard und Largillière. Von starkem Einfluß auf Mitteleuropa ward die französische Kultur des 18. Jahrhundert; der Bildnismaler Antoine Pesne war Jahrzehnte hindurch am Berliner Königshofe tätig, wo — besonders durch Friedrich den Großen — französische Meisterwerke aufs höchste geschätzt wurden. Besondere Bedeutung hatte damals das elegante Gesellschaftsbild gewonnen, Watteau, dann Lancret u. a. verstanden es, das heitere Festtagsleben jener Zeit inmitten anmutiger Natur in raffinierter Malerei zu schildern. Das Thema wandelte sich nach 1750 ins bürgerliche Genre, ohne daß die Tradition harmonischen Kolorits und anmutiger Komposition verloren ging. Neben seinem Hauptvertreter Chardin, der in Berlin nur durch eines seiner feinsinnigen Stilleben vertreten ist, steht J. B. Greuze, der dem Geschmack seiner Generation gemäß die sinnliche Anmut in einen Schleier von Empfindsamkeit und Unschuld zu hüllen verstand.

England hat erst nach 1750 eine nationale, d. h. bodenständige, eigene Malerei hervorgebracht. Reynolds, Gainsborough, Romney und Reabum sind die Schöpfer wirkungsvoller Porträts, die noch Stilzusammenhänge, vielmehr Wahlverwandtschaft mit den Repräsentationsstücken van Dycks besitzen. Durch dekorative Anordnung und elegante Farben sind hier der vornehme Stand und Reichtum des Dargestellten betont, wenig tief dagegen die Charakterisierung der Individualität. — Die Landschaftsmalerei wird durch Constable und Turner (beide nicht im Kaiser-Friedrich-Museum vertreten) und Wilson ausgebildet. Wilkie repräsentiert das leicht karrikierte Genrebild, das durch die temperamentvollen Sittengemälde Hogarths (in Berlin nicht vertreten) Aufnahme in England gefunden hatte.

Deutschlands Tafelbilder des 18. Jahrhundert sind abhängig von den malerischen Tendenzen Frankreichs, ohne dessen Farbenraffinement zu erreichen. Einfluß gewinnen daneben zu Ausgang dieser Epoche die klassizistischen Tendenzen der damaligen Kultur. Unter den Porträtmalern zeichnen sich Anton Graff durch malerische geschmackvolle Wirkungen, Chodowiecki durch schlichte, gute Charakterisierung aus. Die hier vertretenen Mitglieder der damals hochgeschätzten Künstlerfamilie Tischbein repräsentieren das mittlere Niveau.

Die rechte Langwand nehmen die Werke der französischen Schule des 17. Jahrhunderts ein:

465 P. Mignard, Bildnis der Maria Mancini, einer Nichte des Kardinals Mazarin. Brillante Malerei, die den Reiz der schönen Frau zu voller Wirkung bringt.

478A Nic. Poussin, Tiberlandschaft bei Rom (Acqua Acetosa) mit Matthäus und dem Engel. Eine großartige Komposition, die Farben auf ein warmes, heiteres Grau gestimmt.

471 Ch. Lebrun, Bildnis des berühmten Kölner Kunstsammlers und Bankiers E. Jabach mit seiner Familie. Großes Repräsentationsstück im Charakter der Epoche Ludwigs XIV., etwas kalte Buntheit in der rechten Gruppe; im Spiegel links der Maler selbst.

463 Nic. Poussin, Landschaft mit Juno und dem getöteten Argus, klassizierendes Frühbild, in kräftigen, dunklen Farbkontrasten.

467 Nic. Poussin, Jupiter als Kind, von der Ziege Amalthea genährt. Die unter römischen Einfluß entstandene Komposition in lichten Gobelintönen erinnert an spätantike Reliefs.

An der Rückwand Werke des französischen Rokoko:

1669 J. S. Chardin, Stilleben; anspruchsloses Motiv, breit hingestrichen, in feiner Abtönung.

1626 Casp. Dughet, Landschaft aus den Bergen bei Rom. Kulissenanordnung mit ausdrucksvollen Lichtkontrasten, auf Graugrün abgestimmt.

Pesne, Bildnis des Malers mit seinen zwei Töchtern, Hauptwerk aus der Spätzeit (1754), sorgfältige Stoffbehandlung, geschmackvolle Farben. 496 B

Pesne, Bildnis Friedrichs des Großen. Ausdrucksstarke, prachtvolle Verbildlichung des jungen Herrschers (kurz vor seiner Thronbesteigung — 1739 — in Rheinsberg gemalt). 489

Watteau, Die italienische und die französische Komödie. Zarteste Lichtführung; grazile Figürchen. 468 u. 470

Watteau, Gesellschaft im Freien, unvollendet. Gruppierung wie auf der Bühne; blanke, knisternde Seide vor kulissenhaft verschwimmenden Baumreihen. Raffinierte Farbenkomposition. 474 B

Greuze, Junges Mädchen, gemalt 1787. Gefühlvoller Ausdruck, glatte weiche Malerei. 494 C

N. Lancret, Schäferszene, voll anmutiger Koketterie. 473

Claude Gellée gen. Lorrain, Küstenlandschaft mit Ruinen in hellem Morgenlicht. 448 B

Largillière, Bildnis seines Schwiegervaters, des Landschaftsmalers Jean Forest in lebendiger Drastik und starken Farben. 484 A

An der linken Langwand englische Malereien:

J. Reynolds, Selbstbildnis. Brillante Wirkung mit weichem Helldunkel. 1637

H. Raeburn, Bildnis eines Predigers in ganzer Figur; kontrastreiche, kühle, breit hingestrichene Farben. 1670

G. Romney, Bildnis einer Dame. Harmonischer Zusammenklang von Hellblau, Weiß und Schwarz. 1671 A

J. Reynolds, Bildnis der Mrs. Boone mit ihrer Tochter. Überaus dekorativ in der Gruppierung, der Zusammenordnung mit dem Hintergrund und im Kolorit. 1637 B

G. Romney, Bildnis eines jungen Engländers. Vornehmer Farbenklang in braunen Tönen. 1671

R. Wilson, Landschaft, voll feuchten Dunstes, in drei Farbkulissen aufgebaut. 1646 A

1638 Th. Gainsborough, Bildnis des Mr. John Wilkinson. Der wie eine schöne Kulisse hingestrichene Baumschlag ist ein wirkungsvoller Rahmen für die schlicht angeordnete Figur.

1711 J. Reynolds, Bildnis des Chevalier d'Eon in Frauentracht. Komposition in Schwarz-Weiß, belebt allein durch den roten Fleck der Stuhllehne.

An der Eingangswand deutsche Gemälde:

1034 H, 1034 I Anton Graff, Herr und Frau von Martens. In Ton und Haltung vornehm geschmackvolle Bildnisse, die auch koloristisch als Gegenstücke zueinander abgestimmt sind.

499 Angelica Kauffmann, Selbstbildnis. Mit Weinlaub im Haar. Malerische Interpretation, vereint mit klassizistischen Reminiszenzen.

482, 485 Chodowiecki, Das Blindekuhspiel und der Hahnenschlag. Diese deutschen Gesellschaftsbilder erreichen nicht die Grazie und malerische Ausgestaltung ihrer französischen Vorbilder, sind aber kulturgeschichtlich von Wert.

491 A—491 C Chodowiecki, Drei kleine Bildnisse. Anspruchslose Gestaltung, feine Charakteristik, besonders im Porträt von Dr. Marcus Levin, dem Vater der Rahel von Varnhagen.

491 D Chodowiecki, Familienszene. Intime Schilderung in feinen Farben.

1729 Wilhelm Tischbein, Bildnis einer älteren Dame. Sorgfältige, fast pedantische Durchbildung.

1697 Joh. Heinrich Tischbein, Der Künstler und seine Tochter. Genrehaft ausgebildete Bildnisgruppe.

1730 Friedr. Aug. Tischbein, Bildnis einer jungen Dame. Buntfarbig vor blau-wolkigem Grund.

Zwei in diesem Saal und in Kabinett 48 aufgestellte Vitrinen enthalten die den Staatlichen Museen vermachte Porzellansammlung Samuel. Sie bietet mit ihren 64 Stücken eine wertvolle Ergänzung zur deutschen Malerei und Kleinplastik des 18. Jahrhunderts. (Vgl. S. 174.)

Auch hier macht die Wahl der Motive den Übergang vom höfisch-französischen Rokoko zum bürgerlich-deutschen Zopfstil klar. Den Kern der Sammlung bilden Erzeugnisse der süddeutschen Manufakturen, wie Frankenthal, Höchst, Ludwigsburg, Nymphenburg und Wien; Meißen ist nur vereinzelt vertreten.

Als hervorragendes Frankenthaler Stück ist die allegorische Gruppe »Das Gesicht« zu nennen, eine Dame, die vor einem Spiegel Toilette macht, von J. A. Hannong, dem Sohne des Begründers der Manufaktur, modelliert, ferner die Hinrichtung des Cyrus, eine fünffigurige Gruppe. Dem Hauptmeister von Ludwigsburg, Wilhelm Beyer, begegnet man in der höchst anmutigen Figur der »Kaffeeeinschenkenden Dame«, dem Cellisten und Violinspieler aus der Folge der Musikanten. Die durch ihr feinfarbiges Dekor berühmten Höchster Figuren und Gruppen sind größtenteils aus den Händen Joh. Peter Melchiors oder seiner Nachfolger hervorgegangen (sämtlich in Kab. 48). Nymphenburg bemalte seine Erzeugnisse nur schwach, weil es den größten Wert auf eine sorgfältige, plastische Durchbildung legte. Man kann das an der kapriziösen Figur der »Stehenden Dame« und andern Stücken derselben Fabrik erkennen. — Der »Jäger und die Jägerin im Reifrock« repräsentieren sehr gut den Geschmack der Wiener Manufaktur.

Nun zurück durch Saal 49, 48, 47 und das hintere Treppenhaus (vgl. S. 53/4) zum gegenüberliegenden

Saal 51. Italienische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

Die Mitte der rechten Längswand beherrscht

Luca Giordano (gen. Fa Presto), Urteil des Paris. Eine grandios-heitere Komposition von prächtiger Farbenwirkung. Darunter hängt 441

Annibale Carracci, Römische Landschaft. Großzügig komponiert mit kräftigen Farbenkontrasten. 372

Rechts:

Guido Reni, Die Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste. Einfluß von Caravaggio in der 373

naturalistischen Durchbildung der greisen Gestalten.

1727 Bernardo Strozzi, Judith. Derbe Interpretation. Wuchtig in Form und Farbe.

1858 Jan Lys, Verzückung eines Heiligen. Kühne, in Linie und Farbe überaus wirkungsvolle Komposition.

Links jenseits der Mittelbilder:

372 A Agostino Carracci, Bildnis der Johanna Parolini-Guicciardini (1598). Kühle, geschmackvolle Interpretation in blaugrauem und rotbraunem Kolorit.

352 Giovanni Battista Crespi, Gelübde der Franziskaner. Dramatisch durch die ekstatischen Gebärden und starken Licht- und Schattenkontraste in grünbleichem Licht. Aufbau in einer Vordergrundkulisse großer und einer Mittelkulisse kleinerer Gestalten.

An der benachbarten Schmalseite:

413 A Italienischer Meister um 1640, Andrea Sacchi (?), Männerbildnis, angeblich des A. del Borro. Treffliche, an Ritter Falstaff mahnende Charakterisierung; raffinierte, weiche Fleischmodellierung.

An der zweiten Längswand mehrere wichtige Bilder des

369 Michelangelo da Caravaggio, Amor als Sieger. Kraftvolle, eigenartige Auffassung. Aufleuchten der von scharfem Licht getroffenen Teile aus tiefem Schwarz.

353 Grabtragung Christi. Sichtbarmachung der körperlichen Anstrengung und der Willenlosigkeit des toten Körpers, gegenüber der in älterer Kunst betonten Klagestimmung.

365 Der heilige Matthäus mit dem Engel. Gedrängte, kühnbewegte Gruppierung; herkulische Gestalt des Apostels. Energische Modellierung. Reichfarbig mit kühlem Rot, Oliv und Blaugrün. Wegen der naturalistischen, durchaus unkonventionellen Auffassung wurde das für eine Kapelle

von S. Luigi de' Francesi in Rom bestellte Bild nicht abgenommen.

Brustbild einer jungen Frau. Ausdrucksvolle, naturalistische Darstellung. Klare, fast harte Modellierung. Das Kolorit fast ganz auf schwarz und weiß beschränkt. 356

Pietro Rotari, Bildnis des päpstlichen Nuntius J. Accoramboni. Lebendiger Ausdruck, konventionelle Prägung, glatte Malerei. 500 A

Alessandro Magnasco, Hochzeitszug. Phantastische Wirkung durch kräftige Helldunkeleffekte und an Karikatur grenzende Formensprache. 1695

Baglione, Himmlische und irdische Liebe. Im Wettstreit mit Caravaggios »Amor als Sieger« entstanden. 381

Venezianisch um 1590, Schachspieler. Geschmackvolles Bild, das mit dem älteren psychologisch wie malerisch ursprünglicheren Bild von Bordone (jetzt im Schloßmuseum) zu vergleichen ist. 1665

An der Eingangswand hält die Mitte:

Tiepolo, Martyrium der heiligen Agata. Dekorativ sehr wirkungsvolle Verbildlichung der grausamen Szene. 459 B

Jacopo Amigoni, Frauenbildnis. Reichfarbiges Repräsentationsporträt, das die hohe Qualität der venezianischen Malerei auch bei einem der nicht führenden Künstler erkennen läßt. 1659

Guercino, Martyrium des hl. Sebastian. 1681

Annibale Caracci, Kreuzigung Christi. Einfluß Correggios in der gehaltenen Komposition. 364

A. Magnasco, Seesturm. 421

Salvator Rosa, Landschaft. Großzügiger Kulissenaufbau. Schöne Farben und kräftige Lichtkontraste. 421 B

Domenico Feti, Elias mit dem Engel. Zart und kräftig. In der malerischen Haltung von verschwiegenem Reiz. 380 B

In der Mittelvitrine Modelle und andere italienische Kleinkunst seit dem Ausgang der Hochrenaissance. Man
V. 357 u. V. 369 beachte den Flußgott von Tribolo und den »Euphrat« von Gian Bologna, die den Einfluß Michelangelos er-
V. 432 weisen. Vom Hauptmeister des Barock, Bernini, ein
V. 433 Brunnenmodell (Tritonengruppe) mit malerisch verschlungenen Gestalten und eine virtuose, sehr dekorative Skizze »Strahlenglorie mit Engeln«, vielleicht die Vorarbeit für die Umrahmung des Chorfensters von S. Peter. — Ein paar größere Modelle, Montorsolis Klagende
V. 437 Frau und Guidis Statuette des Phélipeaux an der Längswand.

An der zweiten Schmalwand vier Marmorbüsten dieser Epoche:

V. 436 Domenico Guidi, Bildnis des Filippo Neri. Malerisch breite Modellierung. Pathetischer Ausdruck.

V. 433 Alessandro Algardi, Bildnis des Kardinals Zacchia. Weiche, sorgfältig durchgebildete Formendurchbildung.

V. 438 Francesco Maratta, Bildnis des Carlo Maratta. Mehr auf dekorative Fernwirkung angelegt. Später

V. 440 Pietro Bracci, Bildnis Papst Benedikt XIV. Sorgfältige, psychologisch feine Interpretation. In der Modellierung wie alle Werke des 18. Jahrhunderts glatter und nicht ohne Konvention.

Die benachbarten Türen führen nach Saal 52 (Niederländische Gemälde, vgl. S. 119ff.). Durch die Eingangstür gegenüber gelangt man ins hintere Treppenhaus zurück und erreicht über diese Treppe, die Basilika und Saal 2 den Ausgang.

№ 78
16.
15.
14.
7.
13.
8.
Saal № 16
17
6
5
18
Medaillen
12.
9
11.
10.
1.
2.
4.
3.
24.
21.
23.
22.
18
17.
20.
19.
15.
14.
Saal № 15
13.
12.
10.
9.
Münzen
6.
5.
8.
7.
4.
3.
1.
2.
10.
11.
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Mtr.

DAS MÜNZKABINETT.

Saal 15 und 16 des Erdgeschosses.

Das Münzkabinett, angelegt vielleicht schon vom Kurfürsten Joachim II., erweitert besonders vom Großen Kurfürsten und Friedrich dem Großen, von Friedrich Wilhelm III. dem Staate als Teil der Kgl. Museen überwiesen, seit 1841 besonders durch J. Friedlaender wissenschaftlich verwaltet und systematisch vermehrt, ist heute namentlich durch die Erwerbung einer Anzahl der berühmtesten Privatsammlungen von Münzen und Medaillen aller Zeiten und Länder, z. B. B. Friedlaender, Fox, Graf Prokesch, Guthrie, H. Grote, H. Dannenberg, L. Fikentscher, F. Imhoof-Blumer, A. Löbbecke, eines der bedeutendsten der Welt. Der Bestand beläuft sich zurzeit auf ca. 102 000 griechische, 39 000 römische, 105 000 deutsche, 27 000 außerdeutsche mittelalterliche und neuzeitliche, 29 000 orientalische Münzen, 21 000 Medaillen, 4200 Marken, 2000 Siegelstempel, 1100 ägyptisch-arabische Glasstempel und 20 000 Stück Papiergeld, großenteils der Kriegs- und Nachkriegszeit, insgesamt etwa 350 000 Stück, die eine bedeutsame Ergänzung in einer reichen Sammlung von Abdrücken finden *).

Eine Auswahl, welche der Zahl nach etwa den dreißigsten Teil der Sammlungen umfaßt, aber nicht nur eine Übersicht über das ganze Gebiet gestattet, sondern auch aus allen Reihen die künstlerisch hervorragendsten, geschichtlich merkwürdigsten und durch besondere Seltenheit ausgezeichneten Stücke vereinigt, ist zur Schau gestellt in Saal 15 und 16.

---

*) Die Sammlung wird im Untergeschoß aufbewahrt. Einzelne Reihen derselben, sowie die münzkundliche Literatur werden ernsthaften Forschern auf persönliche Meldung bei der Direktion des Münzkabinetts im Studiensaal zugänglich gemacht. Eingang: Seitentür rechts vom Hauptportal des Museums.

Diese Schausammlung enthält:

Saal 15. Münzen.

Schautisch 1: Die Geldbarren der Kulturvölker.

Während der Mensch anfänglich sich alle seine Bedürfnisse noch selbst erzeugt, führt die fortschreitende Arbeitsteilung und der vermehrte Verkehr bald zum Austausch wichtiger Lebensbedürfnisse, und ein Tauschverkehr bedarf sehr bald eines Wertmessers. Als solchen wählte man zunächst die Nahrungsmittel, besonders das Vieh. Erst später erkannte man in dem leicht teilbaren, wenig Raum erfordernden, dauernd haltbaren Metall den geeigneten Wertmesser, das man als solchen zunächst in Form von Gebrauchs- und Schmuckgegenständen benutzte, dann in beliebigen Herstellungsformen vorwog: schwert- und gabelförmige Kupferstücke aus China, Kupferringe aus dem alten Ägypten, Silberringe mit Stempeln heutiger Zeit aus Zentralafrika sind Beispiele für die erste Form; die zweite Art stellen dar die Silberbarren aus Unterägypten, 6. und 5. Jahrh. v. Chr.; formlose Kupferstücke (aes rude) aus Italien und als Fortbildung desselben vier große Kupferbarren aus der Zeit von ca. 338 bis 269 v. Chr., einer mit der Aufschrift ROMANOM, deutsche Silberbarren des Mittelalters, in Stangenform aus dem 11. Jahrh., in fast halbkugeliger Form aus dem 13.—15. Jahrh.; russische Stangenbarren; chinesische Silberbarren von Schiffsform, siamesische justierte Gold- und Silberklümpchen (Tikals), japanische Gold- und Silberplatten (Kobans und Itzebus), Silberbarren aus den Laosländern, gestempelter Silberdraht aus Ceylon und hakenförmiger Kupferdraht (Larin) vom Persischen Meerbusen; niederländisch-indische, auf Geldwert gestempelte Kupferbarren zu 1, 2 und 4 Stüber. Dazu als Ausläufer des Barrengeldes die im 17. und 18. Jahrh. in Schweden, Wismar (1715) und Rußland (1725) üblichen Kupferplatten.

In dem Schranke bei der Treppe rechts vom Medaillenschausaal (16): Proben des Geldes der Naturvölker in

Form von Schmuckgegenständen (Muschelschnüre aus Ozeanien) und Metallgeld in Gestalt von Gebrauchsgegenständen (Schwertblätter und Lanzenspitzen aus Zentralafrika).

Schautisch 2—6: Die griechischen Münzen.

Die griechischen autonomen Prägungen einschließlich der Königsmünzen sind in vier chronologische Klassen eingeteilt, innerhalb deren die Münzen geographisch geordnet sind. Die vier Klassen (Schautisch 2 bis 5) umfassen die Zeit:

I. von den Anfängen der Prägung bis in die Perserkriege (die Zeit der altertümlichen Kunst);
II. von den Perserkriegen bis in die Zeit Alexanders des Großen (die Blütezeit der griechischen Kunst);
III. von Alexander dem Großen bis zum Niedergang der großen Diadochenstaaten (die hellenistische Kunst);
IV. vom Niedergang der großen Diadochenstaaten bis in die römische Kaiserzeit (die Zeit des Verfalls).

Klasse I. Schautisch 2.

Etwa in das 7. Jahrh. vor Christus führt die Herstellung der ersten wirklichen Münzen, das sind Metallstücke (Schrötlinge), die auf ein bestimmtes Gewicht (Schrot) und einen bestimmten Feingehalt von Edelmetall (Korn) ausgebracht sind und deren von staatlicher Autorität aufgeprägtes Bild (Typus) jenes Gewicht und jenen Feingehalt garantiert.

Diese ältesten Münzen haben nur auf der einen Seite eine bildliche Darstellung; die Rückseite zeigt eine Vertiefung, das *quadratum incusum*. Das für die Prägung verwendete Metallstück — Gold, Elektron und Silber — ist dick und unregelmäßig. Die Darstellungen sind vielfach dem Tierreich entnommen, nicht selten von erstaunlicher Naturwahrheit, z. B. der Hahn (Nr. 8), der scharrende Eber von Methymna (Nr. 53), die Robbe von Phocaea (Nr. 58) und besonders oft prächtige Löwenköpfe (Nr. 42, 72, 73, 80). Charakteristisch sind wappenartige Darstellungen, z. B.

zwei Kalbsköpfe, Lesbos (Nr. 51), zwei Widderköpfe, Delphi (Nr. 149). Derb gezeichnete, an das ländliche Leben erinnernde Bilder zeigen die großen altmacedonischen Münzen Nr. 141—143. Dem troïschen Sagenkreise ist entlehnt die Gruppe von Aenea (Nr. 103): Flucht des Aeneas aus Troia. Beispiele feiner archaischer Kunst sind der Athenakopf auf den Münzen von Athen (Nr. 172, 178) und der Apollonkopf von Siphnus (Nr. 225). — Die ältesten Münzen von Großgriechenland wiederholen das erhabene Bild der Vorderseite auf der Rückseite vertieft (Tarent Nr. 230, 231, Caulonia Nr. 253, 254, Posidonia Nr. 243—245), dabei als Beispiel feinster archaischer Zeichnung und Ausführung der mit gezücktem Dreizack vorschreitende Poseidon Nr. 243.

Klasse II. Schautisch 2 und 3.

Die Übergangszeit aus der altertümlichen Kunst zum großen Stil und die Zeit der höchsten Entwicklung, der die Münzen dieser Klasse angehören, bietet das Schönste, was auf dem Gebiete der Münzglyptik je geleistet worden ist. Neben herrlichen Tierdarstellungen — die Schwäne von Clazomenae (Nr. 385, 387, 388), der in ein Rhyton schauende Ziegenbock von Aenus (Nr. 552), die ihren Hinterfuß leckende Kuh von Eretria (Nr. 695), der Adlerkopf von Elis (Nr. 766 f., 768), der stoßende Stier von Thurii (Nr. 939), die beiden Adler auf dem Hasen von Agrigentum (Nr. 1012, 1014), der Hund von Panormus (Nr. 1987) — sind besonders die Köpfe von Göttern und göttlichen Wesen von anmutigsten und prächtigsten Formen: der Panskopf von Panticapaeum (Nr. 318), der Apollonkopf von Clazomenae mit der Künstlersignatur ΘΕΟΔΟΤΟΣ ΕΠΟΕΙ (Nr. 384), die Apollonköpfe von Amphipolis und der Chalcidice (Nr. 575 ff., 582 ff.), der weibliche Kopf auf den Münzen der opuntischen Locrer (Nr. 667 f.) und der ähnliche ährenbekränzte Demeterkopf von Pheneus (Nr. 807), die noch etwas strengen Athenaköpfe von Corinth (Nr. 730) und von Heraclea (Nr. 893 f.), der großartige Zeuskopf von Elis (Nr. 773) und der ihm verwandte auf der arkadischen Silbermünze (Nr. 803),

der Herakleskopf auf dem Goldstater von Tarent (Nr. 874). Eine Fülle prächtiger Frauenköpfe bieten besonders die sizilischen Münzen, wie Segesta (Nr. 1108) und Syrakus (Nr. 1133 ff. und 1139), darunter die großen Meisterwerke des Euainetos (Nr. 1166—1174), des Kimon (Nr. 1182 bis 1186), des Eukleidas (Nr. 1180) und anderer. — Eine Reihe anmutiger Ganzfiguren und interessanter mythologischer Darstellungen bieten die Rückseiten: eine Tänzerin und der ausruhende Herakles auf Münzen von Abdera (Nr. 539 und 542), Bellerophon von Corinth (Nr. 740), die sitzende Nike von Elis (Nr. 761), Pan auf der arkadischen Silbermünze (Nr. 804), Hermes den Knaben Arkas auf dem Arm tragend (Pheneus Nr. 808), der thronende Minos (Cnossus Nr. 817), Herakles im Kampf mit der Hydra (Phaestus Nr. 834); auf tarentinischen Münzen die reizende Gruppe des Knaben Taras, der beide Arme flehend zu seinem Vater Poseidon erhebt (Nr. 872) und des neben seinem Pferde stehenden Kriegers, dem ein Diener den Harnisch befestigt (Nr. 879), die stehende oder sitzende Nike von Terina (Nr. 986 ff.), von Naxus (Nr. 1081) der prachtvoll gezeichnete, am Boden sitzende Satyr mit der Trinkschale. Geschichtlich merkwürdige Prägungen sind: der in Magnesia geprägte Stater des Themistokles (Nr. 395), die Münze der Amphiktionen (Nr. 674), das syrakusanische Zehndrachmenstück (das sogenannte Demareteion) vom Jahre 479 v. Chr. (Nr. 1121), der Stater von Ios mit dem Kopfe des Homer (Nr. 844).

Klasse III. Schautisch 4.

In künstlerischer Hinsicht stehen die Münzen dieser Klasse nicht alle auf derselben Höhe. Zwar begegnen uns noch viele herrliche Stücke mit Darstellungen voll feiner Empfindung und von zarter Ausführung — wie der Panskopf auf der Münze von Metapontum (Nr. 1570), die Koraköpfe auf den Münzen des Agathokles von Syrakus (Nr. 1648 ff.), auch die sizilischen Goldmünzen des Pyrrhus (Nr. 1443 ff.) —; aber neben dem Guten geht auch vieles von handwerksmäßiger Ausführung her. Der Ausfall wird ersetzt durch prächtige Porträtköpfe, die jetzt auftreten:

Philetairos von Pergamum (Nr. 1239), Antiochos I. und III. von Syrien (Nr. 1297, 1312), Ptolemaios I. (Nr. 1328, 1330), Berenike (Nr. 1342), unter den makedonischen Herrschern der bald mehr, bald weniger idealisierte Kopf Alexanders des Großen auf Münzen des Lysimachos (Nr. 1377 und 1378). Geschichtlich merkwürdige oder sonst hervorragende Stücke sind: die Goldmünze von Pergamum (Nr. 1236), das schöne Tetradrachmon des syrischen Königs Seleukos I. mit dem gehörnten Pferdekopfe (Nr. 1287), das als »Alexanderstück des Ptolemaios« bezeichnete Tetradrachmon (Nr. 1325), Karthago (Nr. 1353 ff.), Alexander der Große (Nr. 1391 ff.), Demetrios Poliorketes (Nr. 1413, 1415), der Goldstater mit dem Kopfe des T. Quinctius Flamininus (197 v. Chr.) (Nr. 1428), Nabis von Sparta (Nr. 1490), Hieron II. von Syrakus (Nr. 1660 ff.).

Klasse IV. Schautisch 5.

Der fortschreitende Verfall der Kunst in dieser Periode äußert sich auch auf den Münzen. Die Darstellungen werden roher und im allgemeinen flacher; aber die Wiedergabe der Porträts bleibt noch lange Zeit hindurch auf der Höhe. Von einer Naturwahrheit und Formvollendung, wie sie zuvor sich nicht findet und später nur annähernd in der römischen Kaiserzeit angetroffen wird, sind die Köpfe der pontischen Könige Mithradates III. (Nr. 1708), Pharnakes I. (Nr. 1710) und Mithradates IV. (Nr. 1712); das Porträt Mithradates' VI., des Feindes der Römer (Nr. 1717), ist stark idealisiert. Andere Königsporträte von ikonographischem Wert finden wir auf Münzen von Pergamum (Nr. 1751, geprägt unter Eumenes II.) und von Cappadocien (Nr. 1853 Orophernes); auch die Reihen der macedonischen, syrischen, parthischen, indisch-baktrischen Königsmünzen enthalten vortreffliche Porträtköpfe. — Sonst sind noch hervorzuheben: die Silbermünze (Nr. 1861) mit der Krönung des Artaxias durch Germanicus; Nr. 1916 ff. sind jüdische Prägungen, darunter Schekel des Simon Maccabaeus (Nr. 1916 f.) und die während des Aufstandes unter Kaiser Hadrianus geprägten Münzen

(Nr. 1923—1926); Nr. 2000 hat das Porträt der berühmten Cleopatra von Ägypten und Nr. 2009 das des Königs Iuba von Numidien; der athenische Goldstater Nr. 2065 nennt als Beamten den Mithradates VI.

An die Münzen aus dem griechischen Kulturgebiete schließen sich einige aus dem westlichen Europa meist aus dem 2. und 1. Jahrh. v. Chr. an, spanische (Nr. 2117 bis 2123); gallische Münzen der aus Caesar bekannten Häuptlinge Dumnorix (Nr. 2128) und Orgetorix (Nr. 2129) usw.; goldene Münzen, sogenannte Regenbogenschüsselchen, wie sie z. B. in Süddeutschland vorkommen (Nr. 2130 ff.); ostceltische Münzen mit Häuptlingsnamen (Nr. 2141 ff.); Münzen der Briten, darunter König Cunobelinus, Shakespeares Cymbeline (Nr. 2138 ff.).

Schautisch 6: Griechische Münzen der Kaiserzeit.

Der allmähliche Übergang der Herrschaft über die Gebiete griechischer Zunge an Rom bereitet der selbständigen Edelmetallprägung ein Ende. Jedoch blieb den meisten griechischen Städten das Recht der Kupferprägung, nur daß die Vorderseite meist dem Kopfe des Kaisers vorbehalten war. Diese griechischen Schaustücke (Medaillone) und Kupfermünzen sind uns mehr um des Gegenständlichen als um der Form willen wichtig. Auf den Medaillonen (Nr. 2145—2230, in geographischer Anordnung) finden wir z. B. reiche mythologische Szenen wie die Auffindung des Telephos durch Herakles (Nr. 2178) und der Ariadne durch Dionysos (Nr. 2155, 2179). Auch bekannte Werke der großen Kunst werden kopiert, z. B. die Gruppe des farnesischen Stieres (Nr. 2199). Endlich finden wir Stadtansichten und Bauten (Nr. 2146 Ansicht von Bizya, Nr. 2180 der große Altar von Pergamum, Medaillon im Zierrahmen).

Die Münzen selbst (Nr. 2231 ff.) sind nach dem sachlichen Inhalt ihrer rückseitigen Darstellung geordnet. Es beginnen in alphabetischer Folge die Bilder von Göttern und Heroen und sonstige mythologische Darstellungen: die Statue der Aphrodite des Praxiteles (Cnidus Nr. 2232), des olympischen Zeus des Pheidias (Elis Nr. 2289); andere zeigen

hocharchaische Kultbilder. Man achte noch auf die Szenen aus dem homerischen Sagenkreis (Nr. 2304-11), die Taten des Herakles (Nr. 2266 ff.), Hero und Leander (Nr. 2317 f.), Amor und Psyche (Nr. 2260), die Arche Noah (Nr. 2295), die ägyptischen Gottheiten (Nr. 2327 ff.). Landschaftliche und geographische Personifikationen schließen sich an. Auch der Tierkreis und einzelne Sternbilder (Nr. 2352 ff.) haben als Münzbild gedient. Aus dem Sakralwesen (Nr. 2357 ff.) ist am merkwürdigsten die Stierschächtung (Nr. 2361 Ilium). Historische Anspielungen sind sehr selten (Nr. 2369 ff.), gelegentlich aber finden sich Bildnisse von Dichtern, Schriftstellern und Staatsmännern (Nr. 2374 ff.), z. B. Homer, Herodot, Pythagoras, Sappho, andererseits der jüngere Cicero und Varus. — Ein wie starker Zug von Lokalpatriotismus diese städtischen Prägungen durchweht, zeigt das Vorkommen von Stadtansichten (Nr. 2391 ff.): Akropolis von Athen (Nr. 2392), der heilige Berg Garizim von Sichem-Neapolis (Nr. 2397), sowie Abbildungen von Bauten (Nr. 2398 ff.), besonders Tempeln; vgl. den Sonnentempel von Baalbek-Heliopolis (Nr. 2408) und die Tempelanlagen auf Münzen von Paphos (Nr. 2405) und Byblus (Nr. 2410).

Einige münzgeschichtliche und technische Besonderheiten der griechischen Münzen füllen die letzte Tafel (Nr. 2437 ff.), so Münzen mit Wertaufschrift, Überprägungen, Erasionen, Gegenstempel. Münzähnliche Marken und Amulette schließen sich an, darunter Eisenstücke aus der Peloponnes, 5.—4. Jahrh. v. Chr. (Nr. 2459 ff.), delphinförmige Marken von Olbia (Nr. 2462 f.). Einige Proben der provinzialen Silberprägung der Kaiserzeit bilden den Beschluß.

Schautisch 11: Das italisch-römische Schwergeld und die Medaillone der römischen Kaiser.

Im Gegensatz zu den Griechen bediente sich die etruskisch, lateinisch und oskisch redende Bevölkerung Italiens in älterer Zeit nicht des Silbers, sondern des Kupfers als Wertmetalles. Noch lange wog man es sich mit Hilfe der Wage in rohen Stücken zu (vgl. Schau-

tisch 1), als man sich in Süditalien schon längst der Münzen bediente. Erst im 4. Jahrh. v. Chr. ging man zur Herstellung von Münzen über, zu großen, gegossenen Kupferstücken (aes grave, Schwergeld). Neben flachen Stücken, aus Etrurien (Nr. 2493 ff.) stehen die dickeren der südlicheren Landschaften, z. B. Nr. 2500, Triens, d. h. Drittel-As, von Iguvium mit umbrischer und Nr. 2505 ff. von Hatria mit lateinischer Aufschrift. Am umfänglichsten ist die Prägung von Rom, die teils in mehreren Reihen mit mannigfaltigen Typen für Kampanien erfolgte (Nr. 2508 ff.), teils für und in Rom selbst (Nr. 2527 ff. vom As bis zur Unze).

Die münzähnlichen Schaustücke (Medaillone) (Nr. 4139 ff.) wurden in der früheren Kaiserzeit wohl wie unsere Medaillen als Schau- und Erinnerungsstücke verteilt, oft mit einem Rahmen umgeben (Nr. 4262 ff.), in der späteren Kaiserzeit auch wie unsere Orden verliehen und mittels Henkel und Fassung (Nr. 4266 f.) getragen. Der größere Raum gestattete hier dem Künstler freiere Entfaltung seines Könnens, daher diese Stücke hervorragendes gegenständliches und künstlerisches Interesse haben. Schöne Kaiserbildnisse (Hadrianus Nr. 4140 f., Commodus Nr. 4172, Domna Nr. 4184, Gordianus Nr. 4198, Postumus Nr. 4215) wechseln mit mythologischen oder dem öffentlichen Leben entnommenen Szenen: Silvanus (Nr. 4144), Artemis mit ihrem Hirsch (Nr. 4148), die capitolinischen Götter (Nr. 4164), die vier Jahreszeiten (Nr. 4166), die Opferung des Schweines durch Aeneas (Nr. 4157), der Zug des Dionysos (Nr. 4156), die drei Monetae (Nr. 4188 u. ö.), Wagenrennen im Zirkus (Nr. 4202), victoria Persica (Nr. 4233), der triumphierende Kaiser im Sechsgespann (Nr. 4250). Ein riesiger Silbermedaillon des Priscus Attalus (Nr. 4261) schließt die Reihe der Kaiser und führt uns gleichzeitig bis nahe ans Ende des weströmischen Reiches.

Schautisch 7: Die geprägten Münzen der römischen Republik.

Die Prägung auf den Namen Roms beginnt mit Münzen aller Metalle für die 338 gewonnenen kampani-

schen Gebiete. Eine dem 3. Jahrh. v. Chr. angehörende Reihe hat als Typus der Vorderseite einen ianusartigen Doppelkopf, als Rückseitentypus des Goldes eine Schwurszene, des Silbers eine Quadriga (Nr. 2567 ff.). Eine Münze aus Blaßgold mit den Typen des Silbers dürfte eine Prägung der auf Hannibals Seite gegen Rom aufständigen Capuaner sein (Nr. 2583 f.). Eine kleine Reihe von Goldmünzen, in Kampanien geprägt, hat eine Wertaufschrift in Sesterzenwährung (Nr. 2585 ff.).

Die hauptstädtischen Kupfermünzen (Nr. 2599 ff.), jetzt geprägt, gleichen dem gegossenen Gelde derart (Schautisch 11, Nr. 2527 ff.), und es gelten 10 Kupferasse gleich der 269 v. Chr. angeführten Silbermünze, dem Denarius (Zehner), neben dem es $^1/_2$ (Quinarius) und $^1/_4$ (Sestertius) desselben gibt. Die Typen der Silbermünzen sind anfangs der Romakopf und die Dioskuren (Nr. 2589 ff.), beim Denar später auch andere Bilder, namentlich Zweigespanne (bigatus, Nr. 2617 ff.); der später geschaffene $^3/_4$ Denar erhält den Iupiterkopf und die Victoria neben einer Trophäe, daher Victoriatus genannt (Nr. 2595 f.).

Schon frühzeitig finden wir Beizeichen im Felde der Münzen, z. B. Rad, Stab usw. (Nr. 2609 ff.), die den Münzmeister bezeichnen, auch Monogramme und Namensanfänge, im Laufe des 2. Jahrh. v. Chr. dann die vollen Namen derselben, und gegen Ende des Jahrhunderts beginnen die Münzmeister die Bilder der Münze nach eigener Wahl zu bestimmen. Dem stark ausgebildeten Familiensinn der Römer entsprechend verherrlichen sie nunmehr gern die Taten ihrer Vorfahren in Krieg und Frieden. Die Münzen mit diesen Darstellungen, Denare nebst den seit Sullas und dann namentlich seit Caesars Zeiten geprägten Goldmünzen, sind nach sachlichen Gesichtspunkten geordnet. Voran stehen die zwölf großen Götter mit ihren heiligen Tieren und Attributen (Nr. 2625 ff.). Es folgen die übrigen Götter und Personifikationen nach dem Alphabet (Nr. 2678 ff.); z. B. der Kopf der Göttin Moneta (Nr. 2720 f.) mit den Münzwerkzeugen auf der Rückseite (Nr. 2722), die neun Musen als redendes Symbol des Münzmeisters Q. Pomponius

Musa (Nr. 2723 ff.). Besondere Gruppen bilden die italischen Gottheiten (Nr. 2759 ff.), z. B. Iuno Sospita (Nr. 2763 ff.), die Laren (Nr. 2766) und Penaten (Nr. 2768).

In der Rubrik Mythologie und Geschichte sehen wir die römische Vor- und Urgeschichte von den troischen Sagen an (Nr. 2795 Ulixes) bis zur Gründung (z. B. Nr. 2798: Faustulus findet die Wölfin mit den Zwillingen), die Königszeit und die Ereignisse der historischen Zeit wie in einem fortlaufend illustrierten Geschichtswerke an uns vorüberziehen, z. B. die Auslieferung des Iugurtha an Sulla (Nr. 2828) und der Denar des Caesarmörders Brutus (Nr. 2843) mit Dolchen, Freiheitsmütze und der Aufschrift »eid(ibus) Mar(tiis)«, d. h. an den Iden des März. — Dazu treten die Bildnisse historischer Personen: Romulus (Nr. 2846), Brutus der erste Konsul (Nr. 2851), Sulla (Nr. 2861) und die Machthaber des 2. Triumvirats. — Aus dem Sakralwesen sind Nr. 2879 ff. entnommen, Opfer- und Schwurszenen, Gespanne, Geräte und Gefäße. An die Spiele (Nr. 2894 ff.) erinnern Münzbilder wie das eines Wettreiters, eines Wettläufers. Andere Bilder verherrlichen die Ereignisse des öffentlichen Lebens (Nr. 2899 ff.), stellen die Funktionen der Beamten, ihre Amtsabzeichen, Wahl- und Gerichtsszenen dar. — Die Feldzeichen und Waffen, Ehrenzeichen und Trophäen des Heeres, die Schiffe der Flotte bilden eine weitere Gruppe (Nr. 2910 ff.). — Auch Bauten (Nr. 2925 ff.) wie Tempel und andere Heiligtümer, die Rednerbühne (Nr. 2930), die Bögen der Wasserleitung, Statuen und andere Monumente sind zahlreich. — Den Schluß der republikanischen Münzen bildet die Folge der sog. restituierten Denare des Traianus (Nr. 2945 ff.).

Schautisch 8—11: Die Münzen der römischen Kaiserzeit.

Die Vorderseite der in allen 3 Metallen reichlich auf uns gekommenen Kaisermünzen ziert, wie schon dem Caesar zugebilligt ward, fast ausschließlich das Bild des Herrschers oder eines Mitgliedes des kaiserlichen Hauses. Eine hervorragende Porträtkunst setzt schon in der iulisch-

claudischen Zeit ein (Livia Nr. 2960, Agrippa Nr. 2962), und entwickelt sich im Laufe des 1. Jahrh. n. Chr. zu einem großartigen Realismus der Darstellung (Nero Nr. 2980 ff., Vitellius Nr. 2987 f., Titus Nr. 2994 f., Nerva Nr. 3004 f.). Im Laufe des 2. Jahrh. und im Anfange des 3. wird die Vortragsweise flüchtiger, verbindet aber immer noch Schönheit der Form mit ikonographischer Treue (Traianus Nr. 3006 ff., Hadrianus Nr. 3013 f., Faustina iun. Nr. 3025 ff., Verus Nr. 3030 f., Commodus Nr. 3033 ff., Caracalla Nr. 3049 ff., Geta Nr. 3055 ff.). Auch das 3. Jahrh. bringt noch mehrere Dezennien hindurch lobenswerte Leistungen hervor (Maximinus Nr. 3072, Pupienus Nr. 3079, Decius Nr. 3087 f., Gallienus Nr. 3099), erst gegen Ende des 3. Jahrh. verfällt das Bildnis der Schablone, über die nur etwa des Maxentius Porträt von vorn (Nr. 3147) sich erhebt. Unsere Porträtreihe schließt mit Fausta, der Gattin des Constantinus I.

Die Darstellungen der Rückseiten der römischen Münzen werden hier in sachlich geordneten Gruppen vorgeführt: Den Reigen eröffnen die Götterdarstellungen, und zwar zunächst die zwölf Hauptgötter (Nr. 3158 ff.) in der beim lectisternium üblichen Abfolge: Iupiter, Iuno, Neptunus, Minerva, Mars, Venus, Apollo, Diana, Vesta, Mercurius, Ceres (der zwölfte, Vulcanus, fehlt hier). Es folgen die Personifikationen von Ländern (Nr. 3264 ff.), besonders häufig unter Hadrianus, meist als weibliche Figur dargestellt mit einem bezeichnenden Attribut (dem Ibis für Ägypten Nr. 3264, dem Löwen für Afrika Nr. 3265, dem Kaninchen für Spanien Nr. 3283). Dann in alphabetischer Ordnung die übrigen Götter und Personifikationen (Nr. 3312 ff.), darunter z. B. die Annona als Göttin der für Rom so wichtigen Getreideeinfuhr, die verschiedenen Münzbilder des Hercules, der Sonnengott (Oriens, Sol, besonders unter Aurelianus und Probus), dessen Kult im 3. Jahrh. weite Verbreitung fand. Die christliche Religion findet in dem Namenszug Christi auf einer Münze des Magnentius (Nr. 3541) ihren Ausdruck. Es folgt die römische Sage (Nr. 3628 ff.), dabei z. B. die Begegnung des Mars und der Rhea (Nr. 3630), dann die Darstellungen

aus der Zeitgeschichte (Nr. 3643 ff.). Die Erfolge der äußeren Politik werden hier in Bild und Schrift gefeiert: die Rückgabe der Feldzeichen an Augustus, die Germanenkriege des Germanicus und Domitianus, der jüdische Krieg des Vespasianus (IVDAEA CAPTA, Nr. 3671 ff.), der dacische und parthische Krieg des Traianus, die Kriege des Marcus und Verus, die britischen Erfolge des Severus, die germanischen Kämpfe des Gallienus, der Gothensieg des Claudius II., die Züge des Constantinus I. gegen Franken, Sarmaten, Alamannen, Gothen. Auch der inneren Tätigkeit der Regierung wird gedacht: Steuererlasse, Erleichterung der Judensteuer und Aufhebung des Vorspanndienstes, Kinderfürsorge, Bau der Via Traiana, Severus' Fürsorge für Karthago. Eine Münze des Vetranio auf den Sieg des Christentums (Nr. 3782) und eine goldene des Theodosius II. auf die Hochzeit seiner Tochter mit Valentinianus III. (FELICITER NVBTIIS, Nr. 3783) bilden den Beschluß dieser interessanten Reihe.

Aus dem Sakralwesen erwähnen wir die Münzbilder für die unter Augustus, Domitianus, Severus und Philippus gefeierten Säkularfeste (Nr. 3784 ff.), Kulthandlungen bei Ableistung von Gelübden für langdauernde Regierung des Kaisers (Nr. 3816 ff.), Geräte, opfernde Priester usf. (Nr. 3829 ff.). Die Gotterklärung der verstorbenen Kaiser (consecratio) hat in mancherlei Darstellungen ihren Ausdruck gefunden (Nr. 3835 ff.). Darauf folgen Darstellungen aus dem öffentlichen Leben (Nr. 3866 ff.), Verteilung von Geld (congiarium) und Getreide (liberalitas) und Bilder des Kaisers selbst in seinen verschiedenen Funktionen — als Sieger, als Friedensfürst, als Priester, beim Einzug in Rom — und der Kaiserin (Nr. 3883 ff.). Den Beschluß machen Münztypen, die auf das römische Heer Bezug haben (Nr. 3914 ff.): seine Evolutionen, Ansprache des Kaisers an das Heer, Vereidigung, die Abzeichen der Legionen, endlich Schiffe.

Die Bautätigkeit der Kaiser in Rom und den Provinzen gab gleichfalls Anlaß zu vielen Münzbildern (Nr. 3950 ff.), nach denen wir uns eine Vorstellung von ver-

schwundenen oder nur in Ruinen erhaltenen Gebäuden machen können. Von römischen Bauten seien Janustempel, Colosseum, Traianssäule, der Tempel des Romulus, Sohnes des Maxentius, erwähnt, von außerrömischen die Donaubrücke des Traianus.

Einigen Besonderheiten aus dem Gebiete der römischen Reichsprägung, vorwiegend der Kaiserzeit, ist die letzte Tafel (Nr. 4080 ff.) gewidmet. Darunter sind Münzen mit Wertangabe, ungewöhnliche Wertstufen, restituierte, überprägte und gegengestempelte, ja halbierte Stücke, Erasionen, Verprägungen, Fehlprägungen und antike Falschmünzen. Auch Nachprägungen barbarischer, wohl germanischer Völker nach römischen Reichsmünzen liegen hier (Nr. 4130 ff.). Die Bronzestücke aus dem 4. und 5. Jahrh. n. Chr. mit erhabenem Rande, der durch eine Rille vom Münzrund getrennt ist (Contorniaten, Nr. 4133 ff.), sind zum Teil wohl Brettspielsteine; unter ihren Bildern seien das Porträt des Geschichtsschreibers Sallustius (Nr. 4133) und eine Orgel (Nr. 4135) erwähnt.

Schautisch 12: Die europäischen Münzen von der Zeit der Völkerwanderung bis zu den Karolingern.

An die Spitze gestellt sind einige Proben der Prägung des weströmischen Reiches von Honorius (395—423) an (Nr. 1—12), der goldene Solidus, die Silber- und Kupfermünzen, da sie als Vorbilder die abendländischen Münzen bis zur Karolingerzeit beherrscht haben.

Nachdem die Germanen bis zur Völkerwanderung die Münzen des römischen Reichs benutzt und zum Teil auch nachgeprägt hatten, münzten die Vandalen (Nr. 15—23), Ostgoten (Nr. 24—40) und Burgunder (Nr. 53—64) selbst alle drei Metalle unter Beibehaltung der Bilder und Namen der Kaiser mit kleinen, die Namen der Könige oder Münzstätten enthaltenden Beizeichen, während die Westgoten in Spanien seit etwa 570 eine eigenartige Goldprägung mit dem Namen ihrer Könige entwickelten, deren Beinamen wie »pius, iustus« sich auf der Kehrseite beiden Namen der Münzstätten finden (Nr. 41—52). Die

oberitalischen Langobarden prägten goldene Trienten, im 8. Jahrhundert mit dem Bilde des Erzengels Michael, und silberne Denare von sehr dünnem Schrötling (Nr. 56 bis 64). Die fränkischen Merowinger (Nr. 65—133), die besonders goldene Drittelsolidi oder Trienten prägten, machten sich mehr und mehr von dem römischen Vorbilde frei; der Verfall ihres Reiches brachte es aber mit sich, daß das Münzrecht bald nicht nur geistlichen und weltlichen Herren, sondern auch privaten Unternehmern anheimfiel; infolge dieser Zersplitterung wurden die Trienten fortdauernd verschlechtert, zuletzt enthielten sie fast nur noch Silber.

Die Karolinger Pipin (Nr. 134—159) und Karl der Große (Nr. 167—223) schufen Ordnung, indem sie einmal den Herren und Münzmeistern das Münzrecht entzogen, zweitens die Silberwährung einführten, aus dem Pfunde zu 367 Gramm 240 Pfennige schlugen, deren 12 einen Schilling bildeten. Unter Pipin ist der Almosenpfennig mit »elimosina« (Nr. 159) und der des Milon (Nr. 158), unter Karl der mit dem Namen des Roland (Nr. 215 f.) bemerkenswert. Ihre Nachfolger hielten die monetären Errungenschaften nicht fest, ließen es wieder zur Zersplitterung des Münzwesens und Minderung des Silbergehalts der Pfennige kommen.

Unter Ludwig dem Deutschen (Nr. 328—334) beginnt die selbständige ostfränkisch-deutsche Prägung, aber fast nur in elsässischen, lothringischen und rheinischen Münzstätten; nur ein Obol Brunos von Sachsen (Nr. 357) ist als älteste niedersächsische Prägung bekannt. Damals haben zum ersten Male Bischöfe, nämlich die von Straßburg und Konstanz (Nr. 358—360), gemünzt.

In Aquitanien haben nur die beiden Pipine Münzen hergestellt (Nr. 294—300), während die sehr umfangreiche Prägung der Karolinger in Westfranken in über hundert Münzstätten seit Karl dem Kahlen stattfand (Nr. 361 ff.), neben dessen Nachfolgern auch Erzbischöfe sowie die Herzoge und Könige von Burgund das Münzrecht selbständig ausübten (Nr. 434—454).

In Italien emanzipierten sich nach dem Tode Karls

des Dicken im Münzwesen die Grafen von Friaul und Spoleto sowie die Könige von der Provence als Könige von Italien, in Mailand, Verona und Pavia prägend (Nr. 455 ff.), während Venedig seit Lothar I. selbständig münzte (Nr. 495), auf den päpstlichen Münzen aber seit Ludwig dem Frommen Kaiser und Papst zusammen als Münzherren genannt wurden (Nr. 471 ff.).

Die Staaten der englischen Heptarchie endlich münzten nach römischen und merowingischen Vorbildern seit der Mitte des 7. Jahrhunderts 100 Jahre lang kupferne Stycas und silberne Sceattas (Nr. 496—510), worauf England Denare nach karolinigscher Art prägte (Nr. 511 bis 548).

Die Münzbilder der Karolingerzeit sind gegenüber den römischen verselbständigt, aber äußerst bescheiden: Aufschriftzeilen nach islamischem Muster, das Königsmonogramm, das christliche Kreuz sind die häufigsten, dazu tritt etwa noch das Schiff von Dürstede (Nr. 228 f.) und der Tempel mit der Aufschrift »Christiana religio« (Nr. 280), dann aber seit Karls Kaiserkrönung sein oft wohlgelungenes Bildnis, im Verein mit einem vielfach gebesserten Stempelschnitt überhaupt ein Zeichen, daß die »karolingische Renaissance« ihren Einfluß auch hier nicht verfehlte.

Die byzantinischen (oströmischen) Münzen, vorwiegend aus Gold und Kupfer (dieses in moderner Weise mit Wertziffern und Jahreszahlen versehen, Nr. 555 ff.), seltener aus Silber, und in einförmiger, wenn auch nicht kunstloser Weise geprägt, reichen von Kaiser Anastasius (491—518) bis zur Einnahme Konstantinopels durch die Türken (1453) und zeigen Inschriften mit einem zeitweise oft wunderlichen Gemisch von Griechisch und Lateinisch (Nr. 549—597). Wegen ihrer gleichbleibenden Güte fanden sie Aufnahme und Nachahmung bis in die nordgermanischen und islamischen Länder, waren doch neben den arabisch-spanischen Marabutinen die oströmischen »Besanten« die einzigen in Mittel- und Westeuropa vom 9. bis ins 13. Jahrh. umlaufenden Goldmünzen. Auch auf die Prägebilder der Münzen des Abendlandes sowohl wie der slawischen Staaten haben sie zeitweilig starken Einfluß

ausgeübt. Als einzigartig sei eine Silbermünze des Kaisers Romanus IV. (1067—1071) mit der Preisinschrift auf die Madonna: »Jungfrau, du Vielgepriesene, wer auf dich hofft, gewinnt Alles« (Nr. 582) erwähnt.

Ganz byzantinisch war die Kupfermünzung der griechischen Herzogtümer Neapel, Amalfi und Capua, und ebenso die des Goldes in den langobardischen Herzogtümern in Unteritalien, Benevent und Salerno (Nr. 598 bis 620).

Schautisch 14: Die deutschen Münzen der sächsisch-fränkischen Kaiserzeit.

In dem ostfränkischen Reiche bestanden unter Konrad I. und Heinrich I. nur wenige Münzstätten, doch wird die Prägung der stummen Sachsenpfennige damals schon begonnen haben (Nr. 244—264). Dann aber hat Otto der Große in Magdeburg in sehr umfangreicher Weise die Otto-Adelheidpfennige gemünzt (Nr. 270—280), auch in Köln und Mainz geprägt (Nr. 1 ff.), haben seine Nachfolger allen Bischöfen und Äbten zu reger Münztätigkeit verholfen (Nr. 18 ff.). Daneben prägten die Stammesherzöge aus eigener Machtvollkommenheit. Zwar ließen die salischen Kaiser in Dortmund, Duisburg, Goslar und Mainz eifrig münzen (Nr. 61 ff., 210 ff., 318 ff., 391 ff.), aber neben diesen waren doch über 160 andere Münzen im Betriebe, unter deren Produkten sich die Regensburger (Nr. 472 ff.) und Kölner Pfennige (Nr. 1 ff.) durch gleichbleibende Güte und weitreichenden Umlauf auszeichneten, die niederländischen und friesischen durch leichtes Gewicht sich bemerkbar machten. Die Bürgerkriege unter Heinrich IV. führten dann zur Änderung der Technik und weiterer Zersplitterung des Münzwesens.

Im 11. Jahrh. traten nämlich bayrische breite und dünne Pfennige auf, dann ließ Heinrich V. in Goslar, sowie Albrecht der Bär und Heinrich der Löwe Dünnpfennige mit meist äußerst mangelhaftem und schwer kenntlichem Gepräge schlagen, denen sich ähnlich dünne Stücke, sog. Halbbrakteaten, Friedrichs I. von Worms und Speier anschlossen.

Die Münzbilder und die in diesen sich widerspiegelnden Stufen der Münzglyptik sind in der sächsisch-fränkischen Kaiserzeit nicht wesentlich verändert worden. Immer noch sind Monogramme (Nr. 1 ff.), Schriftzeilen (Nr. 43), Kreuz (Nr. 244) und eine Baufassade, die sog. Holzkirche (Nr. 270, 472), die häufigsten Bilder, in denen sich eine Kunstübung ja kaum auswirken kann. Häufiger als zuvor tritt aber jetzt der Kopf des Herrschers (Königs, Bischofs, Grafen) (Nr. 13 ff.) oder eines Heiligen (Nr. 381 ff.) auf, und einige Versuche, ihn zu individualisieren, z. B. auf dem Duisburger Denar des im Kindesalter stehenden Heinrichs IV. mit dem kindlichen Kopfe (Nr. 66), sind bemerkenswert.

Schautisch 15, 17: Die deutschen zweiseitigen Münzen vom 12.—14. Jahrhundert.

Zur Zeit der Hohenstaufen bildeten die Kölner zweiseitigen Pfennige (Nr. 134 ff.) infolge ihrer Zuverlässigkeit eine Art Handelswährung gegenüber den andern minderwertigen Sorten, unter denen die kleinen Lütticher (Nr. 52 ff.) und die den englischen in Dortmund, Lippe und den Niederlanden nachgeprägten Sterlinge mit dem Kopfe von vorn und dem Zwillingsfadenkreuze auf der Rs. eine zeitweise bedeutende Rolle spielten (Nr. 189—210). Um 1250 traten in Westfalen den breiten Kuttenpfennigen (Nr. 10 ff.) die kleinen und dicken Wewelinghöfer (Nr. 267 bis 296) entgegen, während im Osten die Prägung der zweiseitigen Pfennige (Nr. 549 ff.) mit der der Brakteaten (siehe weiter unten) zusammenging.

Im Südosten waren die Friesacher Prägungen (Nr. 441 ff.), die Ottokars II. von Böhmen (Nr. 433 f.), besonders aber die Wiener Pfennige (Nr. 456 ff.), von Bedeutung, die zunächst stumm, seit dem 13. Jahrhundert die Wappen der Landschreiber trugen. König Rudolph I., der die Prägung der Wiener Pfennige begann, hat zwar auch in Aachen (Nr. 297), Dortmund (Nr. 312) und Frankfurt (Nr. 494) münzen lassen, aber mehr als lokale Bedeutung gewannen diese Münzen kaum, und den Be-

mühungen der Kaiser gelang es nicht, der Atomisierung des Münzwesens westlich der Elbe Einhalt zu tun.

Jährliche Verrufung und Neuprägung der Pfennige sowie deren Umlaufsbeschränkung auf das Territorium des Prägenden hatten zunehmende Gehaltsverminderung, lokale Verschiedenheit des Münzfußes und der Gestalt sowie des Typus zur Folge. So galten 2 Aachener oder Trierer oder 3 Pfennige von Schwäbisch-Hall so viel wie ein Kölner, hatte man im Rheinland und in Westfalen dicke zweiseitige, in der Pfalz und in Bayern Halbbrakteaten, in Niedersachsen, Thüringen und Schwaben die hernach ausführlicher zu behandelnden Brakteaten.

Nachdem diese verworrenen Zustände während des Interregnums ihren Gipfel erreicht hatten, zwang die allgemeine wirtschaftliche Entkräftung sehr viele Münzstätten zu feiern, viele Herren, ihr Münzrecht an die Stände und Städte zu verpachten oder zu verkaufen. So gelangten besonders im Norden im 14. Jahrh. viele Städte zum Münzrecht.

In diesem Jahrhundert wurden im Südwesten die bayerischen Dünnpfennige zunächst von den dicken Regensburger Konventionspfennigen der Bischöfe und Herzöge (Nr. 483) abgelöst, die dann unter zunehmender Verringerung sich in ganz Franken ausdehnten, während die in Hall am Kocher seit Friedrich II. geprägten Haller Pfennige oder Häller (Nr. 554) weit über Schwaben hinaus bis Thüringen und ins Elsaß vordrangen. Daneben wurden in Franken zuerst »Erlanger«, gegen Schluß des Jahrhunderts sehr geringhaltige »Schwarzburger« Pfennige (Nr. 502—553) gemünzt.

Im 14. Jahrhundert machte sich fast überall auch das Bedürfnis nach größeren Münzen geltend: so finden wir die schlesischen Vierpfennigstücke (Quartenses) (Tisch 17, Nr. 370 ff.), in Mecklenburg und in den Hansestädten Lübeck, Hamburg und Stralsund die ebenfalls 4 Pfennig geltenden Witten (Tisch 17, Nr. 329 ff.). Die dortigen Pfennige waren die pommerschen und mecklenburgischen sehr kleinen zweiseitigen Denarii slavicales oder Finkenaugen (Nr. 643 ff.) und die lübischen

Hohlpfennige. 20 ihrer kleinen Pfennige nach Veroneser Schlag (Berner) galten die schon im 13. Jahrhundert von den Grafen von Tirol in Meran geprägten Etschkreuzer (Tisch 17, Nr. 419ff.), die dann von Österreich übernommen, eine äußerst langlebige Münze werden sollten.

Auch in dieser Periode ist die künstlerische Entwicklung des Münzbildes, von den Brakteaten (unten zu Schautisch 13, 16,) abgesehen, meist noch dürftig. Immerhin sind nach drei Richtungen hin Fortschritte wahrnehmbar, die sowohl eine Vermehrung der Münzbilder bedeuten, wie auch zum ersten Male wieder nach langer Zeit den Zusammenhang mit der gleichzeitigen Kunstepoche, der romanischen, herstellen: einmal das Hervortreten der Ganzfigur des Herrschers oder Heiligen; sodann die starke Einwirkung der Architektur, die namentlich auf den künstlerisch oft hochstehenden rheinischen Denaren zu förmlichen Abbildern der Kirchenbauten der betr. Städte führt, z. B. Oktogon in Aachen (Nr. 300), Patroklusdom in Soest (Nr. 151), aber auch sonst überall sei es das Münzfeld allein füllt, sei es als Rahmen oder Hintergrund der Darstellung dient; endlich fällt in das Ende unserer Periode das Auftreten und die schnelle Verbreitung der Heraldik mit ihren meist dem bisher numismatisch verpönten Tier- und Pflanzenreiche entlehnten Bildern, die, zur Unterscheidung des Heerbannes so vieler verschiedener Gewalten entstanden, ohne weiteres zu gleichem Zwecke auf die Münzen übertragen werden konnten.

Schautisch 13, 16: Die deutschen Brakteaten des 12.—14. Jahrhunderts.

Schon zur Zeit der Völkerwanderung wurden ganz dünne, einseitige Goldplättchen als Schmuckstücke, später auch silberne wie die Gewandspange mit dem Bilde Heinrichs I. geschlagen (Saal 16, Schautisch 18). Die eigentliche Brakteatentechnik wurde, durch die der oben besprochenen Dünnpfennige vermittelt, seit etwa 1130 zuerst in Niedersachsen und Thüringen eingeführt. In Erfurt, Nordhausen und Magdeburg sind wohl die ersten entstanden (Nr. 1 ff.). Die Kunstfertigkeit erhob sich

von diesen ersten rohen Versuchen schnell und erreichte unter Barbarossa und Heinrich VI. hohe Vollendung. Die umfangreichsten Brakteatenprägungen waren die kaiserlichen in Mühlhausen i. Th. (Nr. 270—273), die der Landgrafen von Thüringen (Nr. 254—269), beide Arten mit dem reitenden Fürsten, die magdeburgischen (Nr. 170—211), meißnischen (Nr. 344—361), braunschweigischen (Nr. 122—145) und askanischen (Nr. 214 bis 245). Zu den schönsten Brakteaten gehören die von Halberstadt mit dramatischen Bildern aus der Legende des hl. Stephanus (Nr. 88—93), die von Quedlinburg mit der Äbtissin zwischen ihren Vögten (Nr. 111) und die von Falkenstein und Arnstedt mit dem herrlichen Falken bzw. Adler (Nr. 116 ff., 118 ff.), der Hochzeitspfennig Heinrichs des Löwen (Nr. 124) und die wundervollen Prägungen Wichmanns von Magdeburg (Nr. 170—185, 319—324). Im Westen entstanden die gleichfalls oft sehr schönen Frankfurter und Wetterauer Königspfennige, deren einer uns Beatrix, die Gattin Friedrichs I., als Münzherrin und Gelnhausen als Prägestätte angibt (Nr. 62). Die Brakteaten vieler schwäbischer und Schweizer Herren, von geringerem Durchmesser als die nördlichen, können sich an Zierlichkeit und Reichtum der Darstellung mit diesen kaum je messen. Aber überall, auch im Osten und Norden, wurde seit Friedrich II. die Technik roher, fielen die Umschriften weg. Trotzdem blieben die Brakteaten in Niedersachsen die einzigen bis ins 15. Jahrhundert geprägten Kleinmünzen, ja es wurde der letzte Brakteat in Braunschweig erst 1657 (Nr. 733), in Erfurt 1671 ausgegeben.

Der gewaltige Aufschwung, den die Kunst dieser Brakteaten bedeutet, beruht zu einem Teil auf der Technik: die Prägung mit einem Stempel gestattete, der Münze sowohl ein höheres Relief wie einen größeren Durchmesser (bis zu 48 mm) zu geben, beides wesentliche Vorbedingungen zu künstlerischer Wirkung, die es erlaubten, die Errungenschaften der Blütezeit der romanischen Kunst um so mehr auf den Münzen zur Wirkung zu bringen, als deren eigentlichstes Feld, die Baukunst, auf die Münzbilder selbst jetzt nachhaltigen Einfluß übte, wie wir

schon bei den zweiseitigen Denaren (S. 205), bemerkten. Die andern dort betonten Eigenheiten der Epoche, Ganzfigur der Herrscher und Heiligen — bei den Brakteaten ganz deutlich von Byzanz her entlehnt — und das Eindringen der Heraldik, treten natürlich auch auf den Brakteaten scharf in die Erscheinung.

Schautisch 17: Die deutschen Groschen.

Die Groschen sind ein Produkt des durch die Kreuzzüge gesteigerten Verkehrs zwischen Abend- und Morgenland. Der von Ludwig IX. von Frankreich seit 1266 geprägte Grossus Turonensis (Grossus so viel wie dicker Pfennig, Dickmünze; Wandkasten 5, 144) eroberte bis zum 14. Jahrh. alle Lande bis zum Rhein und wurde dann als Turnos am Rhein, in Lothringen, Luxemburg und in den Niederlanden (Nr. 14 ff.), zugleich in Böhmen als Prager Groschen (Nr. 244 ff.) 200 Jahre lang in großen Massen hergestellt. Von hier drangen diese Münzen zusammen mit den in Meißen und Thüringen geprägten Meißner (Nr. 259 ff.) und den hessischen Groschen (Nr. 275 ff.) nach Norddeutschland. Viele von diesen Groschen erhielten nach ihren Prägebildern besondere Namen, wie Schwert-, Kreuz-, Fürstengroschen usf.

Im 15. Jahrh. fingen dann die norddeutschen Fürsten und Städte an, selbst Groschen zu prägen. Am Rhein kam um 1370 ein anderer Groschen auf, der sich von dem Gepräge der Turnosen immer mehr unterschied: der von Kurtrier ausgehende Albus oder Weißpfennig (Nr. 162 ff.), der wegen des Mainzer Rades bald Raderalbus genannt wurde (Nr. 172) und bis zum 16. Jahrhundert das mittelrheinische Gebiet beherrschte, während in Westfalen der Stüber (Nr. 224 ff.), in den wendischen Gebieten ein Großpfennig (Nr. 329 ff.), in den Hansestädten und im Gebiete des deutschen Ordens der Schilling (Nr. 335 ff.), in Schlesien erst ein Großpfennig (Nr. 370 ff.), dann ein Groschen (Nr. 378 ff.), in Ostfranken erst Halbgroschen (Nr. 387 ff.), dann die meist als Vereinsmünzen der Bischöfe von Würzburg und Bamberg und der Burggrafen von Nürnberg geprägten Schillinge (Nr. 396), in Schwaben und der

Schweiz Schillinge (Nr. 433 ff.) und Batzen (Nr. 446 ff.) die Groschenarten der genannten Länder waren. — Künstlerisch stehen alle diese Münzen auf derselben Entwicklungsstufe wie die gleichzeitigen Goldmünzen, sie vertreten die gotische Kunstepoche, deren wesentliche Merkmale nachher zu behandeln sein werden.

Schautisch 18: Die deutschen Goldmünzen.

Seit den Merowingern herrschte in Mitteleuropa die reine Silberwährung — einzelne Goldmünzen sind als Ehrengaben anzusehen (Nr. 1—11); erst als dem durch die Kreuzzüge vermehrten Handel zwischen Abend- und Morgenland die kleinen Pfennige nicht mehr genügten, entstanden als gröbere Sorten außer oder neben den erwähnten silbernen Groschen Goldmünzen, zuerst in Florenz 1252 der goldene Floren (Wandkasten 2, Nr. 98 ff.), in Venedig 1285 der Dukat (Wandkasten 2, Nr. 109 ff.), dann die französischen goldenen Schilde (Wandkasten 5, Nr. 117 ff.). Alle diese Münzen fanden in Deutschland Aufnahme, die Schilde wurden aber nur am Rhein und in den Niederlanden nachgeprägt (Nr. 12—42), hier auch der englische Nobel (Nr. 43—53). Der Floren mit den Bildern Johannes des Täufers und der Lilie dagegen wurde bald die Haupthandelsmünze nördlich der Alpen, bis er um 1350 von einer eigenen Florenprägung abgelöst wurde (Nr. 55—90), bald auch mit selbständigem Gepräge. Diese »Goldgulden« wurden von den rheinischen Kurfürsten, später von vielen andern Reichsständen, in großer Menge geschlagen (Nr. 91—205). Aber während die Dukaten in Ungarn (Wandkasten 7, Nr. 62) und Böhmen (Nr. 81 ff.) sehr fein blieben, sank der Goldgehalt der Gulden stark; dem arbeiteten die rheinischen Münzvereine entgegen mit dem Resultat, daß ihre Gulden von 3,30 g im Jahre 1390 nicht unter 2,53 g Goldgehalt sanken, während die niederländischen bis auf 1,1 g verschlechtert wurden.

Diese Goldprägung des 14. — 15. Jahrh., zumal in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich und England, bildet im Verein mit der gleichzeitigen Groschenprägung

den numismatischen Ausdruck der herrschenden Kunstübung, der sog. gotischen, die ja wie keine andere die Kleinkunst in ihren Bann zwang. Nicht nur, daß gotische Bauten als Baldachine und Gestühle mit ihrem Maßwerk, ihren Fialen, Wimpergen und Kreuzblumen nunmehr den Rahmen der Herrscherfigur abgeben (Nr. 12, 89), auch die Zierkreise rings um die Münze, das Blätterwerk der nun zu Lilien umgestalteten Kreuzarme, die Drei- und Vierpasse als Rahmen der heraldischen Zeichen sind streng gotische Elemente.

Auch während der im 16. und 17. Jahrh. herrschenden Silberwährung hörte die Prägung der nach Reichsgesetz 3,44 g Gold haltenden Dukaten (Nr. 266—361) und der 2,48 haltenden Goldgulden (Nr. 206—265) nicht auf; auch viele mehrfache und Teildukaten (Nr. 376—413) sowie Denk- und Schaudukaten (Nr. 343—361) bis zum Zehnfachen, dem sog. Portugalöser (Nr. 414), entstanden. Aber erst infolge der starken brasilianischen Goldausbeute wurde die Silberwährung erschüttert: im Anfange des 18. Jahrhunderts gingen England zur Goldwährung, die andern Länder zur Doppelwährung über. In Deutschland prägte zuerst Bayern seit 1715 Goldmünzen in größerer Menge, die Maxdor und Karolinen (Nr. 456) als zwei- und dreifache Goldgulden; in Preußen entstanden nach dem Vorbilde der französischen Louisdor 1750 die Friedrichsdor (Pistolen) (Tisch 23, Nr. 498 ff.) oder 5-Talerstücke, in andern Ländern die Augustdor, Georgsdor, Karldor (Nr. 460—482); daneben prägte man immer noch Dukaten, auch solche, die sich als aus deutschem Fluß- oder Berggolde gemünzt bezeichneten (Nr. 362—375). In der ersten Hälfte des 19. Jahrh. konsolidierte sich in Deutschland die Silberwährung wieder, und die Prägung von Goldmünzen (Pistolen und Dukaten) (Nr. 483—496) wurde schwächer.

Schautisch 19: Die Taler.

Die großen Entdeckungen am Ende des 15. Jahrh., der dadurch gesteigerte Handel und Verkehr sowie die zunehmende Geldwirtschaft und Bevölkerungszahl er-

zeugten ein wachsendes Bedürfnis nach Zahlmitteln, das die damalige geringe Goldproduktion nicht mehr befriedigen konnte. Dagegen wuchs die Ausbeute der Silberminen in Tirol, im Erzgebirge, Harz und Ungarn seit 1500 riesenhaft, und dann strömte seit der Mitte des 16. Jahrh. das mexikanische und peruanische Silber nach Europa.

Die vermehrte Silberausbeute wurde zuerst 1484 in Tirol (Nr. 2, 3), dann in Süddeutschland in große Münzen, sog. Guldengroschen vom Wert eines Goldgulden, verprägt, doch blieben diese Stücke mehr Schaumünzen, an deren Herstellung die vornehmsten Künstler, wie Burgkmair, Kranach und Dürer, sich versuchten und deren wohlgelungene Bildnisse sich den entsprechenden Erzeugnissen der übrigen deutschen Renaissance würdig zur Seite stellen. Es sei hingewiesen auf den Taler der drei Urkantone (Nr. 4), den von Sitten mit dem vor dem Kaiser knienden Bischof von 1498 (Nr. 6), den der Stadt Thann mit dem die Pilger segnenden hl. Theobald (Nr. 8) und den Wilhelms II. von Hessen mit der hl. Elisabeth von 1502 (Nr. 11). Aber erst die 1500 einsetzende starke sächsische Prägung der Klappmützentaler (Nr. 7), dann seit 1517 die der Grafen Schlick in Johachimsthal (Nr. 18, 28) — daher der Name Joachimstaler oder Taler — machten diese Münze zur Hauptwährungsmünze Deutschlands, dann der Welt. Die Reichsmünzordnungen von 1524, 1551, 1559 und 1566 regelten ihren Fuß: seitdem gab es einen süddeutschen Guldiner (Nr. 92—109) zu 22,91 und einen viel häufiger geprägten Reichstaler zu 25,98 g Feinsilber (Nr. 110 ff.). Die Taler wurden auch sehr häufig als Denkmünzen geprägt; es sei hier nur der sog. Pfaffenfeindtaler Christians von Halberstadt von 1622 gedacht (Nr. 158), im übrigen auf Schautisch 21 verwiesen. Der Reichstaler wurde im Laufe des 17. Jahrh. teilweise zur höfischen Gelegenheitsmünze, bis Friedrich der Große 1750 einen Taler zu 16,70, Österreich und Bayern 1753 den Konventionstaler zu 23,39 g Feinsilber (Nr. 253 ff.) einführten, von denen der letztere von den meisten deutschen Ländern, später auch von Polen (Wandkasten 7, Nr. 131) angenommen wurde.

Im Süden, besonders in Bayern, Österreich und Württemberg spielten in der ersten Hälfte des 19. Jahrh. die Kronentaler (Nr. 278 ff.), eine Abart der niederländischen Albertustaler (Nr. 245 ff.), eine bedeutende Rolle. Aber weder sie noch die Konventionstaler errangen den Sieg, vielmehr war es der preußische Taler, der 1838 als Doppeltaler die Währungsmünze des Zollvereins (Nr. 289 ff.), 1857 als einfacher mit 16,66 g Feinsilber (Nr. 307) die Einheitsmünze von fast ganz Deutschland und von Österreich wurde, in beiden Perioden häufig zur Denkmünze ausgestaltet (Nr. 292 ff., 308 ff.).

Künstlerisch bleibt die Großmünze seit Mitte des 16. Jahrh. zurück. Der Erfindungsreichtum der Renaissance und die überreiche Pracht des Barock haben sich auf den deutschen Münzen kaum entfaltet, höchstens in dem Beiwerk der Gewänder und den Umrahmungen der Wappen ausgewirkt. War doch die vordem so reiche Auswahl der Münzbilder seit Ende des 14. Jahrh. mehr und mehr auf das Herrscherbildnis, das man seit dem Individualismus der Renaissance wieder und immer ausschließlicher statt der Herrscherfigur bevorzugt, und das Wappen beschränkt worden und letzteres zudem mehr und mehr verknöchert, schließlich zu einer geschmacklosen Vielheit von Helmen und Schilden erstarrt. Seit Beginn des 19. Jahrh. haben schließlich die technischen Erfindungen des Senkverfahrens und der Reduktionsmaschine die Tätigkeit des schaffenden Künstlers selbst auf ein Mindestmaß herabgesetzt und damit zur Verödung der Münzkunst ein Letztes hinzugefügt.

Schautisch 20: Kleingeld vom 16. bis 19. Jahrhundert.

Die kleinen silbernen Münzen — nur in Westfalen gab es vor dem 18. Jahrh. Kupfergeld (Nr. 99—107) — lassen die Verschiedenheit der deutschen Rechnungsarten zum Ausdruck kommen. Im Südosten und Süden breitete sich das Kreuzergeld mit dem 4-Kreuzerstück, dem Batzen, aus (Nr. 5—11, 435—441, 457—495), in Niedersachsen die Mariengroschen und Grote (Nr. 24—26,

397—416, 535, 536, 561), in Obersachsen die meißnischen Fürstengroschen und die Gutengroschen, an der Niederelbe bis nach Pommern die lübischen Schillinge (Nr. 23, 30—45), im Westen die Albus, Stüber, Schillinge, Petermännchen, Fettmännchen und Heller (Nr. 61 ff., 491—516), im fernen Osten die polnisch-preußischen Groschen (Nr. 83—93).

Diese Münzen erfuhren schon in den letzten 25 Jahren des 16. Jahrh. eine bedeutende Verringerung an Gewicht und Feingehalt; als dann bei Beginn des Dreißigjährigen Krieges die Heere sehr viel mehr Kleingeld beanspruchten, konnte solches nur durch starke Verschlechterung des vorhandenen geschaffen werden, und dann hat außer in Westfalen die Gewinnsucht der Prägeherren in zwei bis drei Jahren 1619—1622 eine beispiellose Geldverschlechterung hervorgerufen, die sogenannte Kipperzeit. Es wurden sowohl große Münzen wie Taler und Gulden besonders von Österreich und Sachsen stark verschlechtert (Nr. 108—154), als auch die kleinsten Sorten, diese auch von den sich ihres Münzrechts erinnernden Städten, bis auf reinen Kupfergehalt herabgebracht (Nr. 327—392). Die größte Masse der Kippermünzen bestand aber in den sogenannten Schreckenbergern (24- und 6-Kreuzern oder 8- und 4-Gutengroschen) sowie Doppelschillingen, Dreikreuzern und Gutengroschen (Nr. 155—306).

Die dadurch veranlaßte furchtbare Schädigung der Wirtschaft sowohl wie der öffentlichen Moral, wie sie uns jetzt wieder lebhaft vor Augen tritt, wo ein ähnlicher Sturz der Valuta ähnliche Folgen gezeitigt hat, war eine Warnung für die Zukunft, doch sind die deutschen Staaten auch später noch einige Male der Versuchung erlegen, durch Münzverschlechterung sich die besonders in Kriegen nötigen Zahlmittel zu verschaffen. Gegen die schlechten Münzen und zur Bereitstellung zuverlässigen Geldes wurden unter Vorantritt des Großen Kurfürsten die Münzvereine von Zinna 1667 und Leipzig 1690 geschlossen, die das norddeutsche Guldengeld schufen (Nr. 408—449). Eine Vereinheitlichung des Kleingeldes gelang in Preußen 1821, der sich fast ganz Norddeutschland anschloß, der Süden seit 1838.

Schautisch 21: Feld-, Not- und Belagerungsmünzen; Schautaler.

Außer dem Kriegsgelde, das in verschlechterten Münzen bestand, gibt es als besondere Denkmäler örtlich beschränkter Notlagen die Feld-, Not- und Belagerungsmünzen, deren älteste deutsche bei der Belagerung Wiens durch die Türken 1529 entstanden (Nr. 2). Sehr viele Notmünzen, auch solche aus Pappe (Nr. 14), wurden während der Befreiungskriege der Niederlande ausgegeben. Es sind teils Prägungen, die nur in Wort und Bild auf die Belagerung der betreffenden Prägestätte hinweisen (z. B. Nr. 7, Mansfeld, 1547), teils auch durch unvollkommene Ausprägung, schlechtes Metall u dgl. sich als Kinder der Not kennzeichnen (Nr. 12, Breslau 1571), teils gar nur abgehackte Stücke von silbernen Geräten und Gefäßen mit einer entsprechenden Einstempelung des Münzwertes (Nr. 44, Landau 1702).

Als Belohnungs- und Geschenkstücke wurden im 16. und 17. Jahrhundert zunächst mehrfache Dukaten, die wir kennen gelernt haben (s. S. 209), dann auch Mehrfache des Reichstalers geprägt, und zwar entweder mit dem Stempel der Kuranttaler (Nr. 2a) oder mit einem besonderen, diese zugleich als Gelegenheitsmünzen wie die Geburtstaler (Nr. 8), Sterbetaler, Städtegründungstaler (Nr. 7), Bergausbeutetaler (Nr. 19). Die schwersten jemals geprägten Silbermünzen sind die sogenannten Juliuslöser, die bis zum 16fachen Taler gehen (Nr. 3, 4, 11—12, 17) und über deren Entstehung erzählt wird, daß der Herzog Julius von Braunschweig seine Untertanen diese Stücke einzulösen und als Schutz für private und öffentliche Not zu bewahren gezwungen habe.

Schautisch 22 und 23: Die brandenburgisch-preußischen Münzen.

Sie sind von den übrigen Münzen getrennt, um die Entwicklung des Münzwesens des bedeutendsten deutschen Staates im Zusammenhange zu zeigen.

Die ersten brandenburgischen Schriftmünzen sind

Denare des Hevellerfürsten Heinrich Pribislaw (Nr. 1, 2), seiner Gattin Petrissa (Nr. 3) und Hohlpfennige (Brakteaten) des Jakza, Knäs von Köpenik (um 1160) (Nr. 5—7). Es folgen die Dickpfennige und Brakteaten der askanischen (Nr. 8 ff.), wittelsbachischen (Nr. 52 ff.) und luxemburgischen Markgrafen (Nr. 59 ff.). Erst der Hohenzoller Friedrich II. ließ Groschen (Nr. 62 ff.) prägen, das Hauptkurant bis zu der unter Joachim I. beginnenden Münzung von Talern (Nr. 84 ff.). Die Kipperzeit wirkte auch hier verheerend (Nr. 185 ff.), eine Menge brandenburgischer Städte schlug Pfennige, die wenig oder gar kein Silber enthielten (Nr. 196 ff.).

Dann aber gelang es den großen Herrschern, dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm und dem Könige Friedrich II., jenem durch den erwähnten Abschluß von Münzvereinen das gute Handelsgeld der Gulden (Nr. 296 ff.), diesem 1750, einen lebensfähigen Taler zu 24 Gutengroschen oder 288 Pfennigen zu schaffen (Nr. 502 ff.), der über 100 Jahre derselbe blieb und 1857 bis 1873 wenig geändert als deutsche Währungsmünze bestand. Die zur Rettung des Staates in der Not des Siebenjährigen Krieges geschaffenen Kriegsmünzen (Ephraimiten) (Nr. 613 ff.) wurden nach dem Frieden schnell beseitigt.

Die Goldmünzung war in dem armen Brandenburg unbedeutend gewesen (z. B. Joachim I., Nr. 95), erst unter dem Großen Kurfürsten, von dem auch vielfache bis zu 20 Dukaten vorhanden sind (Nr. 253—276), dann mit der Pistolenprägung (Friedrichsdor) seit 1750 (Nr. 498) wurde sie bedeutend, um seit 1800 allmählich der reinen Silberwährung zu weichen.

Endlich sei auf die besonderen Provinzialmünzen, besonders die ostpreußischen, schlesischen und westfälischen hingewiesen, auch seien die neuenburgischen nach schweizerischem Münzfuße geprägten Sorten erwähnt (Nr. 230 ff., 328 ff., 416 ff., 451 ff., 478 ff., 535 ff., 675 ff., 710 ff., 721 ff., 747 ff.).

Die Vereinheitlichung des Münz- und Rechnungswesens hatte schon der Große Kurfürst angebahnt, aber sie gelang doch erst im Jahre 1821, indem als allein gültige

Scheidemünze der Silbergroschen oder $^1/_{30}$ Taler zu 12 Pfennigen angenommen wurde (Nr. 716 ff.). Etwa gleichzeitig damit erfolgte die Einführung der »Prägung im Ringe« (z. B. Nr. 690, 697), die den Münzen ihr modernes Aussehen gegeben hat.

Von geschichtlich merkwürdigen Münzen seien genannt der Groschen Joachims II. auf die Mitbelehnung mit dem Herzogtum Preußen von 1569 (Nr. 129), die Fehrbelliner Siegestaler (Nr. 290), die Wilhelmsdor Friedrich Wilhelms I. von 1737 (Nr. 463), die Handelstaler Friedrichs des Großen (Nr. 602 ff.) und die Krönungs- und Siegestaler Wilhelms I. (Nr. 753—755).

Wandkasten 1—8: Die nichtdeutschen Münzen.

Die nichtdeutschen Münzen der Karolingerzeit sind mit den deutschen im Schautisch 12 vereinigt. Die andern Gepräge der nichtdeutschen Länder sind in Wandkästen untergebracht. Da aber die Niederlande und die Schweiz bis tief bis 16. Jahrh. Glieder des Deutschen Reiches waren, so sind deren Münzen bis dahin bei den deutschen zu finden und erst die neuzeitlichen in den Wandschränken (1 und 3).

Italien, ähnlich wie Deutschland politisch und damit auch monetär zersplittert, hat wie dieses äußerst verschiedene Münzfüße und -typen hervorgebracht (Kasten 2), die im 13. Jahrh. — Goldprägung von Florenz und Venedig — und auch später noch das deutsche Münzwesen stark beeinflußt haben. Ästhetisch stehen seine Gepräge in der Renaissance- und Barockzeit am höchsten; haben doch Künstler wie Caradosso, Fr. Francia und Cellini, sich als Stempelschneider betätigt. In den Reihen der Spanier und Portugiesen (Kasten 3, 4) spricht sich der Charakter derselben als Kolonialvölker in vielen überseeischen Sorten aus.

Die französischen Könige (Kasten 5) hatten schon im 15. Jahrh. das Münzregal der Vasallen fast gänzlich beseitigt. Unter den französischen Münzen finden auch die Münzen der zeitweise große Teile Frankreichs beherrschen-

den Engländer einerseits wie auch die italienischen Münzen französischer Könige Platz.

Die von außen wenig gestörte politische Entwicklung Englands kommt auch in seiner eigenartigen und gleichmäßigen Münztätigkeit zum Ausdruck (Kasten 6), während die Gepräge Dänemarks und des übrigen Skandinavien, Polens, Ungarns, der Balkanvölker und der Kreuzfahrer mit wenigen Ausnahmen Nachahmungen deutscher, französischer und englischer Münzen sind (Kasten 6, 7, 8). Die russischen Münzen, erst seit Peter dem Großen europäisiert, sind im Kasten 7, die der selbständigen überseeischen Staaten im Kasten 8 untergebracht.

Schautisch 24: Die orientalischen Münzen.

Hierher zählen wir die sasanidischen Münzen und die der omajjadischen und abbasidischen Kalifen sowie der zahlreichen islamischen Dynastien von Spanien, Nordafrika, Ägypten, Syrien, Arabien, Kleinasien und Zentralasien, dann die Prägungen der muhammedanischen und eingeborenen Herrscher von Vorder- und Hinterindien und des indischen Archipels sowie endlich die aus China und Japan.

Die Münzen der Sasaniden (Nr. 1—16) seit 226 n. Chr. haben den griechischen Typus der Arsakiden abgestreift und zeigen, nach völlig nationalem Typus geprägt, den Königskopf, mit bei jedem Herrscher veränderter Tiara geschmückt, auf der Kehrseite den Feueraltar, die persische Umschrift in Pehlewischrift. Merkwürdig besonders Nr. 16 von der Königin Purandocht, dem Urbilde der Schillerschen Turandot.

Als die Nachfolger des Propheten Muhammed, die Kalifen, um die Mitte des 7. Jahrh. das ungeheure Ländergebiet bis Spanien im Westen und bis zu den Grenzen Indiens und Chinas im Osten eroberten, prägten sie ihre Münzen zunächst nach dem Typus der unterworfenen Länder, den silbernen Dirhem (= Drachme) nach dem persisch-sasanidischen (Nr. 28—38), den goldenen Dinar (= Denar) und kupfernen Fils (= Follis) nach dem byzantinischen und spanisch-lateinischen Typus,

unter Beifügung arabischer Namen und Glaubensformeln und Entfernung der christlichen Symbole (Nr. 17—27). Da aber der Islam die bildliche Darstellung lebender Wesen verbietet, ersetzte 696 der omajjadische Kalif Abdulmelik alle Bilder der Münzen ausschließlich durch Aufschriften in früharabischer, sog. kufischer Schrift (Nr. 39). Sie bestehen aus Koransprüchen, enthalten aber neben dem Prägeorte auch stets, nach der Hidschra-Ära vom Jahre 622 datiert, das Prägejahr, dazu bald auch den Namen des Prägeherrn, oft auch des Thronfolgers, des Wesirs oder des Suzeräns.

Durch diese Reform erhielt die Prägung der islamischen Welt ihren mit wenigen Ausnahmen für alle Zeiten gültigen Charakter. Zu diesen Ausnahmen gehören die mit Bildern verzierten Kupfermünzen der im 12. und 13. Jahrh. in Mesopotamien zu selbständiger Herrschaft gelangten seldjukischen Generale oder Atabege, der Ortokiden, Zengiden u. a. (Nr. 114—143), deren Münzbilder entlehnt sind von fremden Vorbildern, von den Bildnissen der Seleukiden und römischen Kaiser bis zu den byzantinischen Figuren Christi und der Maria. Nr. 133 mit vier klagenden Frauengestalten wird auf den Tod des großen Saladin bezogen. Eine Reihe von Bildmünzen ließ im 17. Jahrh. der Großmogul Djehangir von Hindustan prägen, auf denen er die einzelnen Bilder des ganzen Tierkreises und sogar sein eigenes Porträt gibt (Nr. 251—262). Eine einzigartige Erscheinung bildet die Porträtmedaille des leichtfertigen abbasidischen Kalifen el-Muqtadir billah (908—932 n. Chr.), die ihn auf der einen Seite mit dem Trinkbecher in der Hand, auf der Kehrseite als Lautenspieler darstellt (Nr. 58).

Die Münzen der in Transoxanien und Persien herrschenden Dynastie der Samaniden (Nr. 93—95) finden sich infolge der Handelsbeziehungen derselben durch Rußland hindurch zur Ostsee an deren Küsten und im Binnenlande bis an die Oder, in den sog. Hacksilberschätzen.

Unter den Dynastien mit reicherer Münzausprägung seien hier noch hervorgehoben: in Spanien die Nasriden

von Granada (Nr. 67), die Erbauer der Alhambra, in Nordafrika die Moraviden und Muwahhiden (Almohaden) (Nr. 62—66), in Ägypten die der Fatimiden und Aijubiden (Nr. 70—81), der unüberwindlichen Gegner der Kreuzfahrer, und die der Mamelukensultane (Nr. 82 bis 85); daneben in Vorderasien die der Seldjuken (Nr. 105 bis 113). Vom 13. Jahrhundert ab erfolgt dann die weltbewegende Sturmflut der Mongolen unter Dschingischan (Nr. 144) und Timur (Tamerlan), deren Nachfolger eine Reihe von Dynastien bilden; numismatisch sind davon am bemerkenswertesten die Münzen der Hulaguiden in Persien (Nr. 146—154), zum Teil mit zwei- und dreisprachigen Aufschriften.

In Vorderasien war durch die Mongolenverwüstung auch das Münzwesen für lange Zeit in Verfall gekommen. Erst in den beiden großen Hauptreichen, die sich allmählich bildeten, dem türkischen unter seinen großen Osmanensultanen (Nr. 182—190 u. 227—230) und dem persischen (Nr. 174—176) entwickelte sich wieder eine geregelte Münzprägung.

Nach Indien drang der Islam zuerst im 10. Jahrh. mit den Ghaznawiden (Nr. 100—103 u. 226) vor, deren bedeutendster, Mahmud, eine der größten Gestalten der muhammedanischen Geschichte ist. Gleich ihnen entwickelten auch die übrigen islamischen Herrscher in Indien vor allem eine reiche Goldprägung, so die Patankönige von Delhi (1206—1554) (Nr. 264—267) und die bereits erwähnten Großmogule von Hindustan (Nr. 247—262). Neben den islamischen Herrschern haben dann auch die zahlreichen einheimischen Dynastien, besonders im südlichen Indien, eigene Münzen in verschiedenen Typen geprägt.

China hatte über zwei Jahrtausende hindurch bis auf die neueste Zeit nur gegossene Kupfermünzen mit einem viereckigen Loch in der Mitte, Käsch genannt (Nr. 293 bis 299), entwickelt aus älteren Münzformen, die kleinen Spaten, Gabeln, Schwertern glichen, den sog. Pu-Münzen (Schautisch 1). Silber kam nur in schuh- oder

schiffsförmigen Barren in den Handel (Schautisch 1, vgl. S. 187).

Das japanische Münzwesen unterscheidet sich von dem chinesischen dadurch, daß hier neben den gelochten Kupfermünzen auch Gold und Silber zirkulierte, allerdings zumeist nur in Platten- und Barrenform, die ersteren gestempelt und beschrieben, letztere aus neuerer Zeit regelrecht geprägt (Nr. 301—309; vgl. auch Schautisch 1, S. 187).

Saal 16. Die Medaillen.

Die Medaille hat mit der Münze Stoff, Form und Technik im wesentlichen gemeinsam, unterscheidet sich aber von ihr durch die Zweckbestimmung, indem sie nicht zum Zwecke des Zahlungs- und Umlaufsmittels, sondern zur Zier und zur Erinnerung hergestellt ist. Medaillen hat das klassische Altertum zunächst nur in beschränktem Sinne gekannt, nämlich die an das kaiserliche Münz- und Bildnisrecht gebundenen römischen Medaillone (Saal 15 Schautisch 194 rechte Hälfte) und die verwandten griechischen Bronzemedaillone (Saal 15 Schautisch 192). Doch stehen die Contorniaten der späteren Kaiserzeit (Saal 15 Schautisch 111 Nr. 199 ff.) und die hier in dem kleinen Schautisch 17 ausgestellten goldenen Preismedaillone dem heutigen Begriffe der Medaille schon näher. Im Mittelalter hat sich wenigstens in den hie und da sich findenden münzähnlichen Schmuckstücken (hier Schautisch 18) ein wenn auch dürftiger Ansatz zur Medaille erhalten. Erst die italienische Renaissance aber entwickelt in dem rechtlich vom Münzwesen endgültig losgelösten Schaustück mit dem Bildnis eines Privaten die Medaille im modernen Sinne. Unsere Ausstellung verfolgt zunächst die zeitliche Entwicklung der italienischen Medaille (Stellwand 1 und 2, Schautisch 3 und 4), dann die der deutschen Privatmedaille bis ins 17. und 18. Jahrhundert (Schautisch 9 bis 12); der Schautisch 13 zeigt Arbeiten des 19. Jahrhunderts, teils nach den Dargestellten (Goethe und Bismarck), teils nach den Künstlern (Scharff und Marschall) geordnet.

Im Schautisch 19 ist neuerdings eine Auswahl von Berliner Medaillen des 16. bis 19. Jahrhunderts im wesentlichen aus dem Vermächtnisse v. Kühlewein aufgestellt worden. Die Medaillen der deutschen Fürsten (Schautisch 5—8) sind nach den Dynastien geordnet. Ein Überblick über die nichtdeutschen Medaillen (Schautisch 14—16) bildet den Beschluß.

Schautisch 17: Antike Goldmedaillone.

Die fünf großen Goldmedaillone aus dem Funde von Abukir zeigen auf der Vorderseite das Bild Alexanders des Großen mit dem Widderhorn (Nr. 1), im Helm (Nr. 2) und von vorn in Rüstung (Nr. 3), dies letzte das wirkungsvollste der uns in der antiken Kleinkunst erhaltenen Alexanderbildnisse; Nr. 4 zeigt das seiner Mutter Olympias, Nr. 5 das des Kaisers Caracalla (211—218 n. Chr.), gleichfalls eine ausgezeichnete Leistung der Porträtkunst. Es sind Preise für die Sieger in den Spielen und Wettkämpfen, welche bei den großen nationalen Festen abgehalten wurden, unsere sind zu den olympischen Spielen des Jahres 242/3 n. Chr. in Macedonien geprägt. Von ihren Rückseiten, die in photographischer Wiedergabe beigelegt sind, haben zwei (Nr. 2 u. 3) dasselbe Bild der Victoria vor einem Siegesdenkmal, eine (Nr. 1) die Siegesgöttin im Viergespann, die vierte eine Seejungfrau (Nereide) auf einem Seestier (Nr. 4), die letzte und schönste (Nr. 5) stellt die Szene dar, wie die Siegesgöttin dem vor ihr sitzenden Alexander dem Großen Helm und Schild überreicht.

Schautisch 18: Münzähnliche Schmuckstücke des frühen Mittelalters.

Den Münzen durch Technik und Darstellungen verwandt, sind diese Stücke teils nach Ausweis der Lötspuren auf der Rückseite als Gewandspangen verwandt, teils in einen Reif gesetzt und mit einem Ringe versehen an Ketten getragen worden. Goldene Schmuckbrakteaten, wie sie oft in Skandinavien gefunden werden (Nr. 4—6), die einseitige Nachahmung eines Goldsolidus Iustinians I. (Nr. 7),

merowingische Gold-, Silber- und Kupferstücke derart in Perlreifen (Nr. 1—3), die friesische Nachahmung eines Goldsolidus Ludwigs des Frommen mit »Munus divinum« auf der Rückseite, gleichfalls im Reif (Nr. 13), leiten über zu dem Hauptstück, der silbernen, als Gewandspange gefaßten und in breiten Filigranrand gesetzten Münzscheibe mit Bild und Namen (»Heginric«) Heinrichs I. (Nr. 14).

Die italienische Bildnismedaille der Renaissance, die Mutter aller späteren Medaillenkunst, ist aus dem Persönlichkeitsgefühl heraus entstanden, die das eigentliche Signum dieser Periode ist. Technisch boten zunächst die geprägten Großbronzemünzen der römischen Kaiser das Vorbild (Medaille des Franz von Carrara 1390, Stellwand 1, Nr. 1a). Dann aber ging Antonio Pisano in entschlossener Abkehr von der künstlerisch schwer zu meisternden Prägetechnik zum Guß der Medaille über und hat hierin sofort Nachfolger gefunden, die zusammen mit ihm, ohne ihn voll zu erreichen, eine für alle Zeiten klassische und vorbildliche Leistung hinterlassen haben.

Stellwand 1: Die Carraramedaille. Pisano, M. de' Pasti, Sperandio und andere Meister des Quattrocento in Oberitalien einschl. Venedig.

Über Nr. 1a, die Medaille des Franz von Carrara 1390, siehe soeben. — In Antonio Pisano (Nr. 1ff.) feiert die Medaillenkunst zugleich ihren Neuschöpfer und ihren größten Vertreter. Er ist gleich ausgezeichnet durch die monumentale Ruhe und Großzügigkeit der Bildnisse der Fürsten, des Johann Palaeologus von Byzanz, der Malatesta, Este, Sforza, Gonzaga und des Königs Alfons von Neapel, ihrer Kriegsleute, ihrer Gelehrten, ihrer Frauen, wie durch die phantasiereiche Erfindung und reizvolle Ausbildung der Rückseiten, des am Kruzifix niederknienden Ritters, des den Hochzeitssang lernenden Löwen, der das flüchtige Einhorn schützenden Jungfrau, gleich ausgezeichnet auch durch die schöne Gestaltung der Inschriften und

die vollendete Gußtechnik. Matteo de' Pasti (Nr. 17ff.), der mit dem Meister selbst in Wettbewerb getreten ist in der Darstellung des Sigismund Malatesta, hat neben diesem auch der Isotta von Rimini, der Geliebten des Tyrannen, seine Kunst geweiht und auch die kehrseitigen Gebilde des Tempels von Rimini und des Elefanten groß zu gestalten vermocht. Sperandio (Nr. 35—57) steht hinter beiden mit seinen zumeist unschönen und unverständlichen Allegorien etwas zurück, wurde aber trotzdem von allen Teilen der Gesellschaft, Künstlern und Gelehrten, Kriegsleuten und Staatsmännern, Geistlichen und Fürsten in gleicher Weise beschäftigt und ist der fruchtbarste Medailleur des Quattrocento. Für die Este arbeiten Amadeo da Milano (Nr. 27), Petrecinus (Nr. 33, 34) und ein »Nicholaus« (Nr. 28), des Marescotto Hauptwerk ist der hl. Bernardin von Siena (Nr. 31). In Venedig ist neben Guidizanis Colleoni (Nr. 59) das Werk des Boldu von Bedeutung (Nr. 61ff.), bes. Kaiser Caracalla (Nr. 68) und das Selbstporträt mit der elegischen Gruppe zweier über einen Schädel wehklagenden Putten als Rückseite (Nr. 67). Aus dem großen Wettbewerb, zu dem der Sultan Mohammed II. die Künstler Italiens aufgeboten hat, sind seine Medaillen von Bellini (Nr. 72) und Constanzo (Nr. 73) hervorgegangen, dies eins der hervorragendsten Meisterwerke der italienischen Medaillenkunst. Die etwas spießbürgerlichen Bildnisse des »Fra. An. Brix« signierenden Meisters von Verona (Nr. 74 ff.) und einige Dogenmedaillen (Nr. 69 ff.) bilden den Beschluß.

Stellwand 2: Die Medaillen des Quattrocento in Venedig, Florenz und Rom.

Von Venezianern folgen hier noch die ansprechenden Arbeiten des Pomedello (Nr. 84ff.), Zacchi (Nr. 83) und Gambello (Nr. 80 f.), welch letzterer schon zur Prägemedaille übergeht, endlich, schon tiefer im Cinquecento, der Veroneser Torre (Nr. 88—95). — In Florenz hat Bertoldo di Giovanni (Nr. 114 ff.), auch ein Verherrlicher des Osmanensultans, in einer Arbeit von demselben flachen Relief den »luctus publicus« um das Opfer der Verschwörung der

Pazzi, den Giuliano Medici, zum Ausdruck gebracht, Niccolo Fiorentino aber bildet (Nr. 119ff.) in seinen zahlreichen Medaillen einen derb packenden, nichts verschönenden Realismus aus. Neben dem kraftstrotzenden Kopfe des großen Bastard von Burgund beansprucht die monumentale Wiedergabe der Mediceer das vornehmlichste Interesse, des großen Lorenzo, des Giuliano und des Kardinal Giovanni (Papst Leo X.), dazu die Medaillen auf die Tornabuoni und Albizzi und die Frauen dieses Kreises, das Bildnis des Buße predigenden Savanarola und des Philippo Strozzi. — Die älteste Papstmedaille gilt Nikolaus V. und stammt von der Hand des Guazzaloti (Nr. 100), der auch seine Nachfolger Pius II. und Sixtus IV. (Nr. 103, 106) und vornehmlich den Herzog Alfons von Calabrien, den siegreichen Sohn des Königs Ferdinand (Nr. 104, 105), gefeiert hat.

Schautisch 3: Italienische Medaillen des Quattro- und Cinquecento.

Das Geschlecht der Gonzaga dankt dem Talpa (Nr. 179) ein ausgezeichnetes Porträtstück. Mit dem vortrefflichen Kopfe des Constanzo Sforza von Pesaro erweist sich Enzola (Nr. 161—166) als ein glücklicher Jünger des Pisano, die Kehrseiten kennzeichnen ihn als Siegelstecher; ein tüchtiger Könner ist auch Clemens Urbinas (Nr. 178) mit dem Brustbild Friedrichs von Montefeltre. Anonym ist das Bildnis der Lucrezia Borgia (Nr. 249), das im Verein mit dem ihm beigegebenen gefesselten Amor zu den liebenswürdigsten Werken der Zeit gehört. Cristoforo da Geremias Medaille auf König Alfons I. von Neapel (Nr. 183) und die reizvollen jugendlichen Gelehrtenbilder des Lysippus (Nr. 189, 191 u. ö.), dann Candidas Arbeiten (Nr. 187, 190 u. ö.) im Dienste des burgundischen, dann des französischen Hofes, endlich die Arbeiten der römischen Goldschmiede Fr. Francia (Nr. 168 f.) und Caradosso (Nr. 240 u. ö.), die Werke der besonders für die Gonzaga arbeitenden Künstler Antico (Nr. 237 ff.) und Cavalli (Nr. 247) leiten schon in die Zeit und den Stil des Cinquecento über. Je kleiner und zierlicher dann die Norditaliener Cavino (Nr.

261 ff.), Belli (Nr. 255), Spinelli, G. P. Poggini ihre vorzugsweise geprägten Medaillen gestalteten, desto aufdringlicher wirkt der Gegensatz, den Sangallo (Nr. 172 ff.) in seinem Selbstporträt u. a. bietet, Güssen von größtem Durchmesser, höchstem Relief und brutalem Realismus.

Schautisch 4: Italienische Medaillen des Cinquecento und des Barock.

Einen besonderen, stark dekorativen, mehr goldschmiedmäßigen Stil vertreten Leone Leoni (Schautisch 3, Nr. 207, 211 f.: Doria und Michelangelo, dann hier Schautisch 4, Nr. 317 f. u. ö.) und der Medailleur am Hofe Philipps II. Jac. Trezzo, dem wir neben dem Bilde des Königs auch das seiner englischen Gemahlin, Maria (Nr. 299), verdanken. An Zahl übertrifft sie alle mit seinen flott entworfenen Männer- und Frauenbildnissen Pastorino (Nr. 294, 296 u. ö.); auch der berühmte Goldschmied B. Cellini hat sich gelegentlich als Medailleur betätigt (Nr. 289). — Neben der Prägung hat sich die Gußtechnik in Italien auch weiterhin durch die Jahrhunderte erhalten, haben die Hamerani (Nr. 345 ff.), die Selvi (Nr. 374), Soldano (Nr. 341 ff.), Pozzo (Nr. 364, 377), wie groß auch der Abstand dieser Werke von denen der Renaissance ist, mit ihrer Kunst sich nicht nur auf die Fürstenhöfe beschränkt, sondern sie dauernd weiteren Kreisen gewidmet.

Schautisch 9 und 10: Deutsche Medaillen und Medaillenmodelle des 16. Jahrh., vornehmlich Nürnberger und Augsburger Arbeit.

Die deutsche Medaille wird erst ein fester Bestand deutscher Kunstübung durch das Eingreifen ihres erlauchtesten Vertreters: aus dem Jahre 1508 ist das formvollendete Frauenbildnis in Vorderansicht (Nr. 1) datiert, welches das Monogramm Albrecht Dürers trägt, 1514 datiert ist das mit dem gleichen Zeichen versehene männliche Bildnis seines Vaters (Nr. 2), beiden sind die in abgeleiteten Bleigüssen vorliegenden Medaillen auf Wohlgemut (Nr. 4) und Fugger (Nr. 3), diese aber wohl von fremder Hand nachempfunden, anzuschließen. Wenige

Jahre genügten jetzt, die Kunst des Konterfetters einzubürgern, und der Augsburger Reichstag des Jahres 1518 machte sie volkstümlich, da seine Besucher, Kaiser und Kurfürsten, Grafen und Bischöfe, ihre Räte und die städtischen Patrizier, Künstler und Gewerker und deren Frauen und Töchter in Hans Schwarz einen hochbegabten, eilig und frischweg nach dem ersten Eindruck arbeitenden Porträtisten fanden (Nr. 5—18). Auffällig von dessen Stile abweichend und durch vornehmere, oft mehr dekorative bildnerische Wiedergabe ausgezeichnet, löste ihn als Modekünstler der Straßburger Friedrich Hagenauer ab (Nr. 50—64), dessen Augsburger Tätigkeit während des Reichstags von 1530 den Gipfelpunkt fand, der hinterdrein am Niederrhein die neue Kunst heimisch machte. Ein anderer Straßburger, Christoph Weiditz (Nr. 53, vergl. auch Schautisch 14 Nr. 3—5) hat von etwa 1523—37 in seiner Heimat und Augsburg gewirkt, aber auch den spanischen Hof Karls V. in einer Reihe besonders lebensvoller, oft nach vorn gewandter Bildnisse verewigt. In Augsburg arbeitete zeitweilig auch der einer Kaufbeurer Holzschnitzerfamilie entstammende Hans Kels (Nr. 84), der Meister des Ambraser Spielbretts, hier besonders durch die Medaillen des Fuggerschen Faktors Georg Hörmann und seiner Frau Barbara Reihing vertreten.

Inzwischen hatte Nürnberg in dem Meister der Jahre 1525—1527, dem Schöpfer der Medaillen auf die Baumgartner, Fürer, Geuder, Kreß, Nuykum, Volkamer und zahlreiche Fürstlichkeiten einen begnadeten Künstler wirken sehen, als den wir Matthes Gebel werden bezeichnen dürfen, dessen beglaubigte Werke, besonders der schöne Schaupfennig auf Chr. Scheurl 1533 (Nr. 88), eine gerade Fortentwicklung dieses Stiles sind; noch in den vierziger Jahren hat er eine Anzahl bezeichneter Werke geschaffen, so daß wir auch viele Nürnberger Medaillen der Zwischenzeit ihm zuschreiben (Nr. 22—49). Hans Bolsterer (Nr. 123, 129, 140, 141) hat außer in Nürnberg auch in Frankfurt am Main gearbeitet, etwa 1540—1567. Der in derselben Zeit eine

Anzahl Nürnberger Medaillen auf Diecz, Baumgartner, Ölinger, Syczinger, signierende Joachim Deschler hat auch Schaumünzen auf die Glieder des Kaiserhauses und ihre Hofbeamten hinterlassen (Nr. 122 ff.).

Das letzte Drittel des 16. Jahrh. bedeutet wie politisch und kulturell so auch für die deutsche Medaille den Beginn des Niederganges. Italienische Einflüsse machen sich geltend, die Charakteristik wird schwächer, die Formen leerer und manierierter. Das gilt schon für die späteren Arbeiten des Valentin Maler (Nr. 164 ff.), 1563—1593 am Werke, der, vordem in Joachimsthal, durch die Nürnberger Bürgerschaft, die benachbarten Bischöfe, aber auch am sächsischen Hofe Beschäftigung fand, neben dem Medaillenguß auch die Prägung aufnahm und »cum privilegio caesareo« einen fabrikmäßigen Betrieb ins Werk setzte. 1584—1607 fällt die gleichfalls vorwiegend Nürnberger Tätigkeit des M. Carl (Nr. 190 f.) und auch Christian Maler, der die Werkstatt seines Vaters fortführte, hat noch vereinzelte Stücke sauber modelliert und gegossen, wie neben ihm G. Holdermann (Nr. 208 f.) und nach dem Ende des großen Krieges G. Pfründt und Braun noch bis nach 1670 ihre Mitbürger wie die Fürsten der Nachbarschaft in nunmehr oft ovalen Gußmedaillen verewigten.

In Augsburg hat von 1572—1619 Bald. Drentwett (Nr. 175 ff.) seine fruchtbare Tätigkeit ausgeübt, die aber, den Nürnberger Erzeugnissen oft zum Verwechseln ähnlich, die nivellierende Wirkung der niedergehenden Kunst zeigt.

Im Schautisch 9 rechte Hälfte und Schautisch 10 linke Hälfte sind deutsche Medaillenmodelle in Holz und Stein, großenteils zu den im Schautisch 9 und 10 vereinigten Stilgruppen gehörig, untergebracht. Diese Medaillenmodelle dienten vermittelst einer Sandform zur Herstellung von Bleigüssen als weiterhin zu benutzender Modelle und sind, als die unmittelbaren Kunstschöpfungen selbständig gewertet, ein besonderer Schatz unserer Sammlung.

Die Meisterstücke des Hans Schwarz (Nr. 1 ff.), Labenwolf vom Jahre 1518, Tucher von 1519, die reizvollen Holzbildnisse von der Hand Hagenauers (Nr. 22 ff.), der Melanchthon von 1543, der Metzger mit dem trügerischen Monogramm Dürers, die kleinen unbekannten Köpfe in Vorderansicht, auf der Kehrseite in roter Tinte signiert, das Holz des Weiditz auf Magdalena Honoldt aus 1528, anderseits seine Köpfe des Scarampus und des Bischofs Dantiscus im Dreiviertelprofil (Nr. 14 f.), die Bildnisse des Hermann und der Reihing (Nr. 30—32) von der Hand des Kels rühren von bereits besprochenen großen und wohlbekannten Meistern her. Die auf Belzinger (Nr. 11 u. 11 a) mögen von M. Schaffner sein, andere wie Sophie Ortels und das ovale Modell einer ungenannten Frau aus 1523 (Nr. 5) und das Modell eines Ehepaares (Nr. 20) mit den Widmungen: »Als dir zu Gefallen« und »Drew von Herzen ist Wildbret« sind anonym.

Das älteste Steinmodell aus 1521 stellt einen Reumer dar (Nr. 36). Der Glanzreihe des Jahres 1526 gehört der Stein Nr. 38 mit dem Bilde Klebergers an. Gebels Stil zeigen die Steine (Nr. 40—52) der Ursula Pfinzing, der Ehepaare Holzschuher, Praun und Behaim, dann namentlich der Puchner. MS signiert ist der Stein mit dem Bilde des Irnsinger (Nr. 60). Des Tobias Wolf saubere Porträte nach dem Leben sind durch den Stein des Scandella, seine Restitutionen durch zwei Papstbildnisse vertreten (Nr. 73, 75, 76). Der Stein der Anna Prüfer (Nr. 72) bietet ein Beispiel der bürgerlichen Kunst in Berlin. Die beiden grünen Schiefer des in Mantua Jura studierenden Belgiers Zagar belegen die Verwendung des Steinschnitts auch im Auslande (Nr. 78 f.).

Schautisch 11: Deutsche religiöse Festmedaillen. — Deutsche und außerdeutsche medaillenähnliche Stücke aus Porzellan und Ton, Wachsmodelle und dergl.

Die Festmedaillen zielen auf allgemeine Geltung ab und sind meist von den Künstlern oder Verlegern auf Vorrat, nur selten im Auftrag eines Liebhabers gearbeitet.

Zu ihnen zählen schon zwei flandrische Gußmedaillen mit den Bildnissen des Constantin und Heraclius vom Ende des 14. Jahrh. (Nr. 1, 2) und Matteo de' Pastis Stück mit dem Bilde Christi (Nr. 3) nebst Abondios Gegenstück im kleinen Maßstabe (Nr. 20). Ein Christuskopf ist auch das einzige Bildnis, das von den Initialen des vielberufenen Peter Flötner begleitet ist (Nr. 7). Einen das Kreuz haltenden Salvator zeigt Nr. 6. Dem reiht sich der sogenannte Dreifaltigkeitstaler an, das für die Kurfürsten Moritz und August gearbeitete Meisterstück deutscher Goldschmiedekunst (Nr. 11), dessen Schöpfer, der Leipziger H. Reinhard der Ältere, als erster auch biblische Szenen wie Sündenfall, Moses am Dornbusch, Kreuzigung (Nr. 12 ff.) auf Medaillen gebracht und besonders in Joachimsthal Nachfolger gefunden hat. Wallfahrtsmedaillen und Heiligendarstellungen bilden den Beschluß, dabei die Medaille auf den St. Meinrad aus Hohenzollerngeschlecht (Nr. 23), die Georgstaler, in Kremnitz langdauernd geprägte Amulette (Nr. 9, 10), und die Augsburger St. Ulrichskreuze (Nr. 26f.) sowie die Görlitzer Nachahmungen der altjüdischen Schekel (Nr. 28f.).

Hier fügen sich die Patenpfennige und Taufmedaillen (Nr. 1 ff.) mit der Darstellung der Taufe Christi ein, in ihren ältesten Exemplaren Joachimstaler, namentlich dann im 17. Jahrhundert von zahlreichen Stempelschneidern und Münzmeistern hergestellt; bald folgen Hochzeits- und Sterbemedaillen (Nr. 21 ff.), bis in die neueste Zeit reichend.

Die folgende Tafel vereinigt einige Stücke aus Ton und Porzellan, Stoffe, die durch die Erfindung des Porzellans im 18. Jahrh. Mode und auch zur Herstellung medaillenähnlicher Bildnisse verwendet wurden. Nr. 3 von Renaud stellt den französischen Finanzminister Necker, Nr. 5 aus Biskuitporzellan den Berliner Manufakturdirektor Grieninger von der Hand des Riese dar.

Die 4. Tafel des Tisches bietet Beispiele von Wachsmodellen, wie die Italiener sie ihren Medaillen zugrunde legten, wie sie bei uns aber erst in Nachahmung der Italiener in der 2. Hälfte des 16. Jahrh. aufkamen. Wir haben derartige Wachsmodelle von italienischen Meistern

(Nr. 13, Galilei, und Nr. 17), dann von dem Nürnberger Val. Maler: Gabriel Nützel und G. Scheurl (Nr. 12 u. 15). Wie ihre Färbung beweist, hat man ihnen über den Zweck eines Modells hinaus die Geltung eines selbständigen Kunstwerkes zu verleihen erstrebt. In Wachs modelliert hat man nach dem Übergang zur Medaillenprägung die Vorlagen für die Graveure, von denen hier einige, besonders des R. Faltz, vorliegen (Nr. 19 Großer Kurfurst, Nr. 12 Königin Sophie Charlotte).

Schautisch 12: Schweizer, österreichische, sächsische u. a. norddeutsche Medaillen des 16. und 17. Jahrhunderts. Holländische Medaillen des 16. und 17. Jahrhunderts.

An keinem dritten Orte des Reiches hat die Medaillenkunst in gleicher Weise geblüht wie in Augsburg und Nürnberg, immer sind nur vereinzelte Künstler namhaft zu machen. In der Schweiz verdanken wir Stampfer (Nr. 220 ff.) außer dem Selbstporträt tüchtige Medaillen auf Blaurer und Bullinger. Wien hat schon früh die große Medaille auf den poeta laureatus Stabius entstehen sehen (Nr. 238); später hat der tüchtige Neufarer (Nr. 233 ff.) in Österreich gewirkt. Sonst haben auswärtige Medailleure für den kaiserlichen Hof gearbeitet; der gefeiertste unter ihnen ist Antonio Abondio (Nr. 246 ff.), von 1566—1593 arbeitend. Sächsischen Ursprungs wird die Medaille des Jahres 1521 mit dem Bildnis Luthers (Nr. 258) nach dem Holzschnitt des Cranach sein. Der tätigste sächsische Medailleur war hinterdrein der aus Schlesien gebürtige T. Wolf (Nr. 261 ff.), von dem wir als die schönsten die Medaillen auf den Breslauer Abt Cyrus und die Familie des Freiburger Ratsherrn Daniel Rappolt besitzen. In Berlin wird uns als erster Konterfetter Konrad Schreck genannt, dem wir das Selbstbildnis im Verein mit seiner Frau und den Propst Cölestin zuschreiben (Nr. 284a, 290). Gleichzeitige Berliner Medaillen sind die auf den Kanzler Breitenbach, den Leibarzt Fleck, Prüfer nebst Gattin und den Alchymisten Thurneysser (Nr. 285 ff.). Einen letzten tüchtigen Vertreter der Gußmedaille erhielt

Sachsen in B. Lauch (Nr. 296 ff.), Berlin in G. Leygebe (Nr. 305 f.), von dessen Hand die wuchtigen Medaillen auf Egger und Burger stammen.

Unter den holländischen Medaillen zeichnen sich Arbeiten des Conrad Bloc auf Wilhelm I. v. Nassau-Oranien- und seine Gattin Maria v. Bourbon aus (Nr. 314). Für die spätere holländische Kunst sind die Medaillen auf die Erbstatthalter und die großen Admirale charakteristisch, auf Ruyter und Tromp und ihre siegreichen Schiffe (Nr. 329 ff.), zumeist Hohlgüsse; ihr tüchtigster Künstler ist P. v. Abele.

Schautisch 13: Medaillen des 19. Jahrhunderts: Goethe und Bismarck. Die Wiener Medailleure Scharff und Marschall.

Die beiden ersten Tafeln sind dem Medaillenbildnis der beiden größten Deutschen der Neuzeit, Goethe und Bismarck, gewidmet. Dem ersten sind die Gußmedaillen eines Posch (Nr. 6, 7) und eine meisterhafte Gelegenheitsarbeit Schadows (Nr. 1) am besten gerecht geworden, dem Kanzler ist in dem wuchtigen Werke Ad. Hildebrandts (Nr. 23, 24) die bedeutendste deutsche Medaille der Neuzeit zuteil geworden; von den Prägungen sei die gehaltvolle Arbeit Brandts für jenen (Nr. 4), die würdige und saubere Schwenzers (Nr. 20) für diesen hervorgehoben.

Die Wiener Medailleure Scharff (Nr. 1—24) und Marschall (Nr. 25—40), denen Tafel 3 u. 4 gewidmet sind, ersterer ursprünglich von der Prägemedaille ausgehend, haben die Gußmedaille gleichzeitig mit deren Wiedererstehen in Frankreich (vgl. Schautisch 16) und unabhängig davon gepflegt und ihr in der Kraft und Würde der Bildnisse, in dem Reichtum und der Gehaltenheit der rückseitigen Kompositionen einen germanischem Empfinden mehr als die gleichzeitige französische Medaille entsprechenden Ausdruck gegeben.

Großer Mittel-Schautisch 5 und 6: Die Medaillen der Hohenzollern.

Die älteste kurfürstliche Medaille ist die des H. Schwarz auf Joachim I. (Nr. 1) vom Augsburger Reichstag des

Jahres 1518. Sein kunstliebender Bruder, der Kardinal Albrecht, hat Medaillen mit seinem Bildnis herstellen lassen von einem noch nicht zu bestimmenden Künstler und von H. Reinhard (Nr. 2—8). Die Bildnisse der fränkischen Markgrafen: Friedrichs des Alten, des Domherrn Friedrich, Kasimirs, der Susanne, Georgs sind von Gebel (Nr. 398 ff.). Das charakteristische Bild des Herzogs Albrecht v. Preußen (Nr. 417) wird dem Jakob Bink zugeschrieben; auch der Erzbischof Wilhelm v. Riga ist da (Nr. 426). Joachim II. ist durch drei große Steinmodelle heimischer Arbeit glänzend vertreten (Nr. 14, 15, 26). Georg Friedrich v. Jägerndorf hat für seine Gnadenpfennige die gefällige ovale Form gewählt, wie er auch zuerst sie mit einem Zierkranze umrahmt hat (Nr. 408 ff.). Sie bilden die Vorstufe für die prächtigen Kleinode mit Rollwerk und Ketten mit farbigem Email, Edelsteinen und Perlen, in denen gerade der Berliner Hof Vorzügliches geschaffen hat (Nr. 29, 42, 43, 57, 61 ff.), z. B. in dem Doppelbildnis des Kurfürsten Johann Georg und der Elisabeth, Johann Sigismunds Brustbild von vorn, dem schlichten, aber um so gefälligeren Kleinod Georg Wilhelms mit dem Roten und dem Schwarzen Adler als Agraffe und dessen Sterbemedaille von 1640, und in den Hohlprägungen mit den Bildnissen des Großen Kurfürsten und der Luise Henriette. Dessen Bronzemedaille von Pfründt und die beiden ovalen Leygebes sind für lange die letzten Berliner höfischen Gußmedaillen. Seitdem erhält die Medaille politische Bedeutung, und der dadurch sich ergebende große Verbrauch bedingte den Übergang zur Prägung, in der Leygebe und Höhn sich auszeichneten; vgl. die Stücke auf die Schlacht bei Fehrbellin, die Vertreibung der Schweden aus Preußen und den Versuch der Koloniegründung (Nr. 84 ff., 91 ff., 97 f.). Den Glanz des jungen Königtums hat der Schwede R. Faltz verherrlicht (Nr. 136; vgl. Schautisch 11, Nr. 19 ff.) und u. a. die Neubauten in Berlin (Nr. 126 ff.) in sauberer Art gefeiert. Von Christian Wermuth, dem vielgeschäftigen Medailleur in Gotha, stammt die Medaille auf den ursprünglichen Schloßbau Schlüters (Nr. 160). Einen Tiefstand nehmen die Medaillen Friedrich

Wilhelms I. (Nr. 161 ff.) ein, dabei die 132 mm große auf die Potsdamer Paraden (Nr. 171). Friedrich der Große hat seine Kriegs- und Herrschertaten, seine Siege und Friedensschlüsse, seine Förderung der materiellen und geistigen Kultur durch Medaillen gefeiert (Nr. 176 ff.). Unter Friedrich Wilhelm II. gelangte der Klassizismus auch in den Medaillen der Abramson und Loos zur Herrschaft (Nr. 229 ff.). Der jugendliche Reiz des Königspaares gewährt den Medaillen Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise (Nr. 273) Interesse; im Jahre 1804 aber gewinnt das Königshaus in dem Tiroler L. Posch einen vortrefflichen Künstler in der Kunst der Gußmedaille, der nun 20 Jahre lang den König und die Königin, die Prinzen und Prinzessinnen in immer neuen Variationen darstellt, wahren Kabinettstücken der Kleinkunst, von natürlicher Frische und biederer Wahrhaftigkeit, meist nur in Eisen gegossen (Nr. 303, 368, 311, 353). Die offiziellen Prägestücke der späteren Jahrzehnte (Nr. 303) erheben sich dagegen nur selten über ein Mittelmaß, ebensowenig die der Fischer, Pfeuffer usw. unter Friedrich Wilhelm IV. Vollends haben die Jahre, die das geeinigte Deutsche Reich heraufgeführt haben, sich als ungeeignet für eine Entwicklung der Medaillenkunst erwiesen; doch haben die großen Denkmünzen Wilhelms I. auf die Kriege von 1866 und 1870 (Nr. 344 f.) monumentalen Charakter und sind die Medaillen Siemerings auf die goldene Hochzeit des Kaiserpaares und Eberleins auf die silberne Hochzeit des Kronprinzen beachtenswerte Kunstleistungen (Nr. 372), ebenso die unter Mitwirkung der Kaiserin Friedrich gearbeiteten Medaillone mit den Bildnissen Kaiser Friedrichs und ihrer selbst (Nr. 377, 378). Die reiche Medaillenreihe Wilhelms II. (Nr. 385 ff.) bildet den Beschluß der Reihe.

Schautisch 7: Die Medaillen der Habsburger und Wittelsbacher.

Die ältesten Medaillen der Habsburger, auf Friedrich III. und Maximilian I., sind italienischen Ursprungs, von Bertoldo, Candida und Cavalli (Nr. 1 ff.); die ersten Stücke deutschen Ursprungs sind die geprägten silbernen Schau-

münzen aus Hall in Tirol (Nr. 4 f.). Karl V. und seinen Bruder Ferdinand I. haben um die Wette deutsche, niederländische und italienische Künstler verewigt, H. Schwarz, Dürer und H. Reinhard d. Ält., Weiditz und Leone Leoni (Nr. 5 ff.); beider Brustbilder vereinigt bietet die erste deutsche Geschichtsmedaille auf die Schlacht bei Mühlberg 1547 (Nr. 12). Einen hervorragenden Künstler gewann Maximilian II. in A. Abondio, der auf den Kaiser und sein Haus, dann auf Rudolf II. zahlreiche saubere und elegante Porträtmedaillen schuf (Nr. 30 usw.). Von Val. Maler haben wir auf ihn ein Exemplar mit einer reizvollen figürlichen Umrahmung (Nr. 38), von Paul v. Vianen eine große Goldmedaille mit dem reitenden und dem im Kreise der Kurfürsten thronenden Kaiser (Nr. 35). Die Türkenkriege und die andern Unternehmungen unter Leopold I. und Karl VI. (Nr. 53) haben besonders viele Medaillen gezeitigt; ansprechender aber sind die Medaillen der Maria Theresia, zumal die Arbeiten von Donner und Widman (Nr. 58 ff.). Die Folgezeit hat auch in Wien keine hervorragende Schöpfungen auf unserem Kunstgebiete entstehen lassen. Kaiser Franz Joseph erst hat in Scharff, Tautenhayn und Marschall gleich hervorragende Künstler gefunden (Nr. 73 ff.).

Die Wittelsbacher pfälzischer Linie beginnen mit herrlichen Medaillen des Hans Daucher auf den Bischof Heinrich v. Worms von 1518 und die Pfalzgrafen Ludwig und Philipp von 1526 und 1527 sowie mit zahlreichen Schaustücken des Kurfürsten Otto Heinrich und der Susanna, von Gebel u. a. (Nr. 103 ff.), und noch um 1680 hat Karl Ludwig in Pfründt einen begabten Meister gehabt (Nr. 140 ff.). Interesse wird man den Bildnissen des Winterkönigs Friedrich V. und der Elisabeth Stuart (Nr. 132) sowie später der Liselotte v. d. Pfalz, der Herzogin v. Orleans (Nr. 143) widmen. Einen Nachklang alter Kunstübung bietet das breite Schaustück Selters auf den Kurfürsten Johann Wilhelm mit seinem Schmuck an Rubinen und Bergkristallen (Nr. 145). — Die Medaillen der bayrischen Wittelsbacher setzen schon 1507 mit den Prägungen des Herzogs Albrecht IV. und der Kunigunde ein (Nr. 78). Die Krone aller späteren bildet das goldene, mit Rollwerk

und Ketten, Email, Edelsteinen und Perlen ausgestattete Kleinod des A. Abondio auf Wilhelm V., das älteste und eindrucksvollste Beispiel dieser Kunstübung (Nr. 88a). Das Medaillon seines Bruders Erzbischofs Ernst mit seinem in Folie unterlegten buntfarbigen Wappen (Nr. 91) ist zu öffnen. Der Gnadenpfennig Maximilians I. (Nr. 94), die vielen Medaillen des Ph. H. Müller auf den Türkensieger Max II. Emanuel (Nr. 96) und die auf Max III. Joseph von dem feinen Rokokomeister Schega (Nr. 102) reihen sich an. Von den zahlreichen Werken neuester Zeit sei Hildebrands Prinzregent Luitpold (Nr. 154 a) genannt.

Schautisch 8: Die Medaillen der übrigen deutschen Fürsten.

Die Wettiner Medaillen beginnen mit großen geprägten Schaustücken Friedrichs des Weisen von 1502 und 1514 (Nr. 155 ff.). Einen Gegensatz dazu bilden die feinen Gußmedaillen Georgs des Bärtigen (Nr. 177 f.). H. Reinhard und Neufarer haben Johann Friedrich verewigt (Nr. 157 f.), seinen gleichnamigen Sohn A. Abondio (Nr. 162). Als Dresdener Hofkünstler hat um 1575 bis 1600 der Schlesier Tobias Wolf gewirkt, dem namentlich Nr. 183, mit den drei Prinzen, zu danken ist. Die Gnadenpfennige des Geschlechtes sind nur durch Nr. 172, Friedrich Wilhelm II. von Altenburg 1632, mit Umrahmung aus Armaturen vertreten. Medaillen des Blum feiern den Helden des 30jährigen Krieges, Bernhard v. Weimar (Nr. 170f.). Das große Medaillon des Herzogs Friedrich II. von Gotha (Nr. 174) mit Blumenschrift ist eine Arbeit Seeländers, des Münzmeisters, Forschers und Fälschers. Karl August von Weimar hat sich und die Seinen von Posch, Andrieu und Brandt darstellen lassen (Nr. 175 ff.).

Unter den Medaillen der Welfen entstammen die Bildnisse des Herzogs Franz v. Gifhorn, Erichs des Ältern und der Herzogin Elisabeth und Heinrichs d. Jüngeren (Nr. 198 ff.) der guten Zeit der Medaillenkunst. Späterhin hat der jüngere Rappost für Heinrich Julius und Friedrich

Ulrich (Nr. 203ff.) elegante Arbeiten geliefert und ist Christian von Halberstadt, Parteigänger im großen Kriege (Nr. 208), hervorzuheben. Die markanteste Erscheinung der Neuzeit, Ernst August von Hannover, dem bereits Posch gedient hatte, bringt der geschickte Brehmer zu vollem Ausdruck (Nr. 223f.).

Von den übrigen Geschlechtern seien namhaft gemacht die Medaillen Hagenauers auf den Markgrafen Ernst v. Baden und die Gräfin Margaretha v. Öttingen (Nr. 283, 285), die kleine Medaille des Herzogs Ulrich und die goldenen Gnadenpfennige der Herzöge Johann Friedrich und Ludwig Friedrich von Württemberg von Briot und Guichard (Nr. 273, 276, 277), die Medaillen des Jonghelink auf Johann VII. v. Salm und Wilhelm V. von Jülich (Nr. 254, 292), der emaillierte Gnadenpfennig Johann Georgs I. v. Anhalt-Dessau (Nr. 220), Christian Ludwig v. Mecklenburg (Nr. 248), das Schmuckstück des Bischofs Ulrich v. Cammin mit emailliertem Wappen (Nr. 242), der Anhänger der Herzogin Elisabeth Magdalena von Kurland aus pommerschem Stamm (Nr. 241) und die Goldstücke der schlesischen Herzoge (Nr. 267 ff.).

Unter den geistlichen Fürsten, den Erzbischöfen, Bischöfen, Äbten und Äbtissinnen, soweit sie nicht als den großen Dynastien angehörig unter diesen angeordnet sind, sei erwähnt die Prägung des Würzburger Bischofs Lorenz v. Bibra, 1511 (Nr. 293), die Bildnisse des Trienter Bernhard v. Cles und des Salzburger Matthaeus Lang, nach Gußmedaillen des H. Schwarz (Nr. 294a, 295). Der Frühzeit, 1522, gehört auch das kleine Konterfei Richards v. Trier an (Nr. 296). In dem an Medaillen armen Westfalen ragt hervor das hoch erhobene Schaustück der Essener Äbtissin Anna von Tecklenburg (Nr. 299). Auch der höfischen Sitte der gefaßten und mit Kettchen ausgerüsteten Gnadenpfennige ist die geistliche Fürstenschaft gefolgt; vgl. die fein ausgeführten Stücke des Trierer Erzbischofs Lothar v. Metternich und der Bischöfe Johann Philipp und Johann Gottfried von Bamberg (Nr. 308, 307, 309).

Schautisch 14: Belgische, englische, skandinavische, polnische, russische Medaillen.

Neben der italienischen und deutschen Renaissancemedaille besitzen die übrigen keine irgendwie gleichwertige Bedeutung. Die Medaillen Belgiens, deren älteste die italienische auf Karl den Kühnen (Nr. 1) ist, haben in Quentin Metsys und Joh. Secundus, dann besonders in Jonghelink einen nationalen Künstler gefunden, dem wir auf Karl V., Philipp II., Margaretha v. Parma, Kardinal Granvella, Viglius und deren Gegner (Nr. 13 f., 24 ff.) Schaumünzen verdanken. Die Bildnisse der Räte an Karls V. belgischem und spanischem Hofe Cortez, Cabo und Ehinger (Nr. 3—5) sind Arbeiten des Weiditz.

Das England der Königin Elisabeth ist durchaus medaillenarm. Die Medaille des Italieners Primavera (Nr. 42) auf Maria Stuart ist in Frankreich gearbeitet. Eine eigene Medaillenkunst haben erst die Stuarts des 17. Jahrh. gepflegt. Zu dem vornehmen Reiz ihrer Bildnisse auf Medaillen und Anhängern (Nr. 44—46) bildet die Derbheit Cromwells (Nr. 49, 50) einen starken Gegensatz. Von neueren seien Stothards etwas übertriebene Köpfe des Scott und Byron (Nr. 71 f.) erwähnt. — Der schwedische Heldenkönig Gustav Adolf ist durch überaus zahlreiche Schaumünzen gefeiert worden (Nr. 75 ff.), wobei mit den schwedischen die deutschen Künstler gewetteifert haben. Die Medaillen der Königin Christine (Nr. 87 f.) sind römischen Ursprungs. Den jungen Karl XII. hat Richter (Nr. 99) zur Darstellung gebracht. — Unter den Dänen (Nr. 107 ff.) seien die Medaillen Christians IV. erwähnt. — Die ältesten Medaillen der polnischen Jagellonen sind italienischen Ursprungs (Nr. 117 f.). Später haben Seb. Dadler und J. Höhn vornehmlich für den polnischen Hof gearbeitet (Nr. 127 ff.). Ein hervorragendes Stück verherrlicht Johann Sobieski, den »Erretter Wiens« (Nr. 129). — Die Russen (Nr. 134 ff.) haben sich bis Ende des 18. Jahrh. fremder Medailleure bedient.

Schautisch 15: Französische Medaillen.

Eine Eigenart in der Medaillenkunst hat Frankreich entwickelt. Nachdem die Vertreibung der Engländer aus Frankreich nur zu geprägten flachen Schaumünzen geführt hat, haben Italiener, zunächst im südlichen Frankreich, die Gußmedaille eingeführt: René hat an seinem Musenhof den Laurana beschäftigt, und wenn auch die große Medaille auf Ludwig XII. und die Königin Anna (Nr. 3. 4) von französischen Künstlern gearbeitet ist, hinterdrein sind Niccolo Fiorentino (Nr. 7), Candida, Primavera und Cellini von den Königen und Großen Frankreichs in Anspruch genommen worden (Nr. 8 ff.). Auf ihren Schultern ist aber dann um die Jahrhundertwende die selbständige französische Kunst erwachsen; die führenden Meister sind Dupré und mehrere der Familie Warin unter Heinrich IV. und seinen Nachfolgern (Nr. 39 ff.). Im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Massenhaftigkeit steht der künstlerische Wert der Medaillen Ludwigs XIV., dessen bestes Medaillenporträt das des Faltz (Nr. 78) ist. Unter Ludwig XV. arbeiten namentlich die Duvivier (Nr. 85, 90 usw.). Napoleon hat für die gleichen Zwecke (besonders in Andrieu Nr. 102 u. ö.) einen tüchtigen Herold gefunden; von den Meistern der Prägemedaille der Mitte des 19. Jahrh. sei Barre (Nr. 115f.) genannt.

Schautisch 16: Die moderne französische Medaille.

Inzwischen ist aber von Frankreich zwar nicht die Wiedererweckung, die vielmehr dem L. Posch gebührt (vgl. Schautisch 6 und 19), aber doch die allgemeine Verbreitung der Gußmedaille durch David d'Angers große realistische Medaillons (Schautisch 15, Nr. 114), mehr Skulpturwerke als Medaillen, ausgegangen, an die nach abermaliger Pause die hier sehr reichhaltig ausgestellten Meister Dupuy, Chaplain, Roty u. a. (Nr. 1 ff., etwa von 1880—1900) anknüpfen; deren Arbeit hat dann zahlreiche, meist nicht mehr ebenbürtige Nachahmer auch fremder Nationen gefunden.

Schautisch 19: Die Berliner Medaillen. Vermächtnis des Herrn Geh. Rates v. Kühlewein.

Die ältesten Medaillen auf Berliner, die des Schum 1532, des Breitenbach, des M. Fleck und seiner Gattin, das Selbstbildnis des K. Schreck und seine Medaille auf Cölestin usw. siehe im Schautisch 12 Nr. 285 ff., ebenda auch schon einige Werke Leygebes (Nr. 305 f.). Unsere Reihe hier setzt nach einigen Vorläufern mit den Arbeiten Höhns und Leygebes auf Sparr Nr. 3 und 4, dann mit Werken des Faltz (die Brüder Dankelmann Nr. 10) und Wermuth (Nr. 11 ff., dabei Jena, Spener, Thomasius) ein, denen nach längerer Pause schwächere Arbeiten des Barbiez (Nr. 16) und Georgi (Nr. 17 ff.) folgen. Auch Gußmedaillen (Stahl Nr. 24, Lieberkühn Nr. 23a), unterbrechen zuweilen die üblichen Prägungen. Letztere haben gegen Ende des 18. Jahrh. in Abraham (Nr. 23 ff.), seinem Sohne Abramson (Nr. 26 ff.) und D. F. Loos (Nr. 93 ff.) eine reiche Blütezeit gefeiert; stilistisch dem neuen Klassizismus angehörig, in bezug auf die Kehrseiten oft von Ramler beraten, haben sie in redlichem Streben die Züge der Hofleute und Gelehrten, der Angehörigen der französischen Kolonie und der jüdischen Finanzleute der Zeit festgehalten. Ungleich bedeutender ist die Arbeit, die der Tiroler Leonhard Posch (Nr. 56ff.) von etwa 1805—1830 hier geleistet hat, der eigentliche Wiedererwecker der Gußmedaille. Der Not der Zeit entsprechend fast nur in Eisen, oft gar nur in Gips gegossen, zeigen diese stets nur einseitigen Bildnisstücke die Vorzüge gerade deutschen Kunstschaffens, die treue Wiedergabe des Individuums, das liebevolle Eingehen in Einzelheiten. Generäle und hohe Staatsbeamte, Dichter und Ärzte, aber auch der einfache Handwerksmann, die lieblichen Töchter wie würdevollen Mütter aus dem Volke sind von seiner Hand verewigt worden. Die Nachwirkung seines Schaffens hat in Verbindung damit, daß die Meister der großen Kunst, Schadow, Rauch, Cornelius, sich wenigstens an Entwürfen zu Medaillen beteiligten, die Berliner Medaille noch lange auf einer gewissen Höhe erhalten.

Koenig (Nr. 110, Blücher) und Brandt (Nr. 128, Humboldt), später in schwächerer Leistung Fischer, Gube, Lorenz, Jachtmann, Pfeuffer, Kullrich waren die Stempelschneider. Achtbare Gußmedaillen haben außer einer einmaligen Leistung Brandts (Begasse Nr. 120) Müller (Nr. 162 f.) und der schon genannte Fischer (Nr. 175 ff.) sowie K. Voigt (Nr. 165 f.), nach der Jahrhundertmitte noch Janda (B. Friedlaender Nr. 153), Afinger (N. 139 ff.), der Tierbildner Wolff (Nr. 143 f.) und Luerssen (Nr. 133 ff.) geschaffen.

Schaukästen an der Wand des Saales 16: Die Siegelstempel.

Wie die Münzprägung von Anfang an nichts als eine besondere Anwendung der Bekundung und Gewährleistung durch ein Siegel ist, so ist auch technisch der Münzeisenschneider mit dem Petschaftstecher Hand in Hand gegangen. Dadurch rechtfertigt sich die Eingliederung der Siegelstempelsammlung in das Münzkabinett. Sie wird hier in einer reichen Auswahl vorgeführt, in nationale Gruppen und innerhalb derselben zeitlich geordnet, begleitet von Abdrücken in weißem Siegellack. Eine Ergänzung finden die Stempel auch in einigen Metallabdrücken, Bleibullen und Goldbullen. Zwei der letzteren stammen von Friedrich Barbarossa und zeigen das Bild des thronenden Kaisers und des ewigen Rom, zwei von Ludwig Manin, dem letzten Dogen von Venedig. — Unter den deutschen fürstlichen Stempeln sei das kleine ovale silberne Petschaft des Herzogs Mestwin von Pomerellen (Anf. d. 13. Jahrh.), das Siegel des Burggrafen Johann III. von Nürnberg und das silbervergoldete Stück des Herzogs Franz von Braunschweig-Gifhorn erwähnt; am reichsten sind die großen runden Städtesiegel der romanischen Kunst vertreten: Halberstadt, Lippstadt, Andernach, Lorch, aus jüngerer Zeit Limburg und Jülich, Tribsees und Bütow; von Innungssiegeln das der Königskaufleute von Goslar mit der Krone und der Bäcker mit dem Adler. Der größte der geistlichen Stempel, der vom Domkapitel des Erzstiftes Trier mit dem Apostel Petrus, berichtet auf der Außenseite von dem

Diebstahl des vor ihm gebrauchten Petschaftes. Älter ist das spitzovale Siegel des Wormser Domkapitels mit dem sitzenden Petrus. Das Litensiegel des Bistums Hildesheim, die Prozeßsiegel der Abtei Werden, der Maria im Kapitol zu Köln und des Stifts Widenbrück, das Siegel Bischofs Stephan von Lebus und der Commende des Ritterordens in Mellrichstadt, der Stempel des Nonnenstiftes der Clarissinnen in Gent schließen sich an. Den feinsten Schnitt aber bietet der mandelförmige Silberstempel von Elten am Rhein mit dem Bilde des hl. Viktor. Interesse erregen das dem Berliner Dom vom Kardinal Albrecht verliehene Bronzesiegel mit dem hl. Moritz und der hl. Barbara sowie der große Silberstempel der Universität Erfurt mit dem dozierenden Professor und der kleine der Universität Wittenberg mit dem Bilde Friedrichs des Weisen. Märkisch sind das dreieckige Siegel des Hennecke Wendes mit dem Brustbild des wendischen Kriegers und der alte Bardeleben-Stempel. — Unter den französischen Stücken steht das mandelförmige Elfenbein des Marienstiftes von Beauvais obenan, aus Bein ist auch das kleine Rund des Dombaumeisters von Laon. Die schönsten sind die Stadtsiegel von Condomme (zwei zusammengehörende Stücke), Fimes mit den Gestalten dreier Schöffen, Dijon und Semur. Merkwürdig ist das Siegel der Rhonebrücke von Lyon und der an seiner Kette hängende Stempel der Bäcker von Le Mans, mit dem Bilde des dem Heiligen rechtes Gewicht zuschwörenden Meisters, geschichtlich bedeutsam das Konkordatsiegel des Papstes Leo X. und des Königs Franz I. — Unter den italienischen sind die alten Stadtsiegel die prächtigsten, das von Padua mit dem Bilde der Stadt, von Tuder mit dem Adler, von Fano mit dem Inschriftverse: »in fani portis custos est hic leo fortis«, und der Stempel der Pisaner auf Sardinien. Durch die blattförmige Ausgestaltung der Kehrseite ist das Petschaft des Bischofs von Faenza ausgezeichnet. — Die kleine Gruppe der spanischen Stempel birgt kein gleich hervorragendes Stück, bietet aber mannigfachen Wechsel in sonst nicht auftretenden Formen.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00754 1341